



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2010

GILVANO DALAGNA

**ANÁLISE PARA PERFORMERS – PREPARAÇÃO DE
UMA OBRA PARA GUITARRA**



GILVANO DALAGNA

**ANÁLISE PARA PERFORMERS – PREPARAÇÃO DE
UMA OBRA PARA GUITARRA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a todos os músicos, que buscam na reflexão um caminho para aprimorar sua performance.

o júri

Presidente

Doutor Evgueni Zoudilkine,
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro, por delegação de competências da Directora do
Curso de Mestrado em Música

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho,
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

Doutor Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa,
professor Associado do Departamento de Música do Instituto Letras e Ciências Humanas da
Universidade do Minho

agradecimentos

Ao término da elaboração do documento de tese, gostaria de agradecer a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para a conclusão desta etapa.

A Deus por sua infinita bondade e por estar sempre presente em minha vida.

A Paramahansa Yogananda pelo eterno amor e por me guiar constantemente através das diretrizes de minha razão.

A Clarissa por tudo e por todos os momentos.

A minha família pelo amor e confiança incondicionais estes anos todos.

A *Self Realization Fellowship*, por me ajudar a concretizar o que sou hoje e pelo que ainda virei a ser no futuro.

A Universidade de Aveiro na pessoa do professor Jorge Corrêa, coordenador do mestrado em música no tempo de meu ingresso no corpo discente desta instituição.

Ao professor Paulo Vaz de Carvalho, pela condução intelectual que tanto estimulou minha lucidez através de seus conselhos diversos, orientando o desenvolvimento de minha percepção enquanto autor do presente trabalho.

Aos Conservatórios de Chaves, Arouca e Ourém-Fátima, pela amável acolhida e por proporcionarem excelentes condições para meu crescimento pessoal e profissional.

A Ana Cláudia Cardoso de Freitas e Adagmar de Almeida Gomes, meus mais sinceros agradecimentos por sua inestimável ajuda no tempo de minha chegada em Portugal.

Ao professor Marcos Kronning Correa e Marcos Vinícius Araújo, pelas sempre construtivas discussões a respeito deste trabalho e de minha trajetória profissional.

Ao Luis Alberto Bittencourt pelo auxílio no processo de gravação da *Sonata nº1*.

A todos, acima de tudo, obrigado por estarem sempre presentes em minha vida.

palavras-chave

Análise para *performers* - Musica brasileira para guitarra – *Performance musical*

resumo

Este trabalho tem como objectivo descrever o processo de aplicação do roteiro de análise elaborado por John Rink e apresentado no artigo *Analysis and (or?) Performance*, na *Sonata nº1* (guitarra solo) do compositor brasileiro José Antônio de Almeida Prado. Foi realizado inicialmente uma revisão bibliográfica referente ao uso da análise voltada à interpretação, Almeida Prado, sua obra e a *Sonata nº1*. Durante a análise, foram abordados os seguintes aspectos: forma, harmonia, elemento melódico, tempo, dinâmica bem como a realização de uma redução rítmica de todo andamento. Com os dados obtidos a partir da análise, pode-se sugerir alternativas de interpretação e execução, como digitação e possibilidades de toque na mão direita.

Keywords

Analysis for performance - Brazilian Music for Guitar – Musical performance

Abstract

This work aims to describe the process of application of the roadmap analysis prepared by John Rink and presented in the article Analysis and (or?) Performance in the Sonata No. 1 (guitar) composed by Jose Antonio de Almeida Prado. Was initially made a review of the literature on the use the analysis focused on the interpretation, Almeida Prado, his work and Sonata No. 1. During the analysis, there were issues including the form, harmony, melodic element, dynamics and a rhythmic reduction of the whole process. Based on data obtained from the analysis, we can suggest alternatives for interpretation and application, such as fingering and possibilities of touch in his right hand.

ÍNDICE

I.	Introdução	1
II.	Revisão Bibliográfica	3
1.	Análise para <i>peformers</i>	3
2.	José Antônio de Almeida Prado	5
III.	José Antônio de Almeida Prado	8
1.	Dados biográficos.....	8
2.	A obra de Almeida Prado e suas principais características.....	10
3.	A Fase Pós-Moderna	12
4.	O Transtonalismo	13
5.	Produção para guitarra.....	16
6.	Sonata nº1	18
IV.	Analysis and (or?) Performance	21
V.	Análise da sonata nº1.....	23
1.	1º Andamento: Vigoroso	23
1.1.	Estrutura Formal	23
1.2.	Harmonia.....	26
1.2.1.	Movimentos cromáticos: melódicos e harmônicos.....	28
1.2.2.	Acordes transtonais paralelos.....	30
1.3.	Melodia	32
1.4.	Tempo	35
1.5.	Dinâmica.....	36
1.6.	Redução Rítmica	38
1.7.	Sugestões para execução e interpretação	42
2.	2º Andamento: Interlúdio Chorinho.....	47
2.1.	Estrutura Formal	47
2.2.	Harmonia.....	48
2.3.	Melodia	49
2.4.	Dinâmica.....	51
2.5.	Redução rítmica	52
2.6.	Sugestões para execução e interpretação	53
3.	3º Andamento: Cantiga	54

3.1.	Estrutura formal.....	54
3.2.	Harmonia.....	55
3.3.	Melodia	57
3.4.	Redução Rítmica	58
3.5	Sugestões para execução e interpretação	59
4.	4º Andamento Toccata Rondó	60
4.1.	Estrutura Formal	60
4.2.	Harmonia.....	61
4.2.1.	Expansão Harmônica	62
4.2.1.1.	Movimentos cromáticos: melódicos e harmônicos.....	62
4.3.	Melodia	63
4.4.	Tempo	64
4.5.	Dinâmica.....	64
4.6.	Redução Rítmica	65
4.7.	Sugestões para execução e interpretação	67
VI.	Conclusão	70
ANEXO	78

Índice de Figuras

<i>Figura 1: José Antônio de Almeida Prado</i>	8
<i>Figura 2: Expansão Harmônica (Sonata nº1 - Vigoroso)</i>	15
<i>Figura 3: Retracção Harmônica (Sonata nº 1 - Vigoroso)</i>	15
<i>Figura 4: Movimentos Cromáticos melódicos e harmônicos (Sonata nº1 - Vigoroso)</i>	16
<i>Figura 5: Dagoberto Linhares</i>	16
<i>Figura 6: Capa do disco Recital Brasileiro de Fábio Shiro Monteiro</i>	19
<i>Figura 7: Motivo do primeiro andamento do Concerto para guitarra e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos</i>	19
<i>Figura 8: Compasso 53 do primeiro andamento da Sonata nº1</i>	20
<i>Figura 9: Trecho do Livro de seis cordas</i>	20
<i>Figura 10: Compasso 7 Cantiga</i>	20
<i>Figura 11: Motivo b Cantiga</i>	21
<i>Figura 12: Compassos 44 a 45 Vigoroso</i>	21
<i>Figura 13: Trecho extraído do Prelúdio nº1 de Heitor Villa Lobos</i>	21
<i>Figura 14: Motivo a</i>	24
<i>Figura 15: Motivo b</i>	24
<i>Figura 16: Motivo a1</i>	25
<i>Figura 17: Motivo a2</i>	25
<i>Figura 18: Motivo a3</i>	25
<i>Figura 19: Motivo a4</i>	25
<i>Figura 20: Motivo a5</i>	25
<i>Figura 21: Variação do motivo b</i>	26
<i>Figura 22: Nota pedal no tema B</i>	26
<i>Figura 23: Compassos 168-169</i>	27
<i>Figura 24: Exemplo de aumento gradual da textura na exposição</i>	27
<i>Figura 25: Exemplo de expansão harmônica</i>	27
<i>Figura 26: Exemplo de retracção no desenvolvimento</i>	28
<i>Figura 27: Compassos 12-13</i>	28
<i>Figura 28: S6 C1 e 2</i>	28
<i>Figura 29: Exemplo de movimento cromático harmônico da transição</i>	29
<i>Figura 30: Compassos 99 a 107</i>	29
<i>Figura 31: Progressão harmônica nos compassos 25-35</i>	30
<i>Figura 32: Progressão harmônica nos compassos 36-43</i>	30
<i>Figura 33: Progressão harmônica nos compassos 71-81</i>	30
<i>Figura 34: Progressão harmônica nos compassos 82-93</i>	31
<i>Figura 35: Progressão harmônica nos compassos 99-107</i>	31
<i>Figura 36: Progressão harmônica nos compassos 134-154</i>	31
<i>Figura 37: Motivo a</i>	32
<i>Figura 38: Motivo a no registro grave</i>	32
<i>Figura 39: Motivo a duas oitavas abaixo</i>	33
<i>Figura 40: Compasso 8</i>	33
<i>Figura 41: Motivo b</i>	33
<i>Figura 42: Ressonância no compasso 53</i>	34
<i>Figura 43: Redução rítmica na exposição do primeiro andamento</i>	38
<i>Figura 44: Redução rítmica no desenvolvimento do primeiro andamento</i>	40
<i>Figura 45: Redução rítmica na reexposição do primeiro andamento</i>	41
<i>Figura 46: Digitação da mão direita no motivo a</i>	42
<i>Figura 47: Posição do dedo médio durante a execução do motivo a2</i>	43

<i>Figura 48: Digitação da mão esquerda do motivo a2</i>	43
<i>Figura 49: Digitação da mão direita do motivo a3</i>	44
<i>Figura 50: Compasso 7</i>	44
<i>Figura 51: Digitação da mão direita no primeiro compasso da terceira frase</i>	44
<i>Figura 52: Digitação da mão esquerda na primeira subfrase da quarta frase</i>	45
<i>Figura 53: Digitação da mão esquerda em S7 C3 T2</i>	45
<i>Figura 54: Compassos 122 a 126</i>	46
<i>Figura 55: Compassos 127 a 131</i>	47
<i>Figura 56: Motivo a</i>	47
<i>Figura 57: Motivo b</i>	48
<i>Figura 58: Compassos 1 a 3</i>	48
<i>Figura 59: Compasso 4</i>	48
<i>Figura 60: Compassos 16 a 19</i>	49
<i>Figura 61: Compassos 22 a 26</i>	49
<i>Figura 62: Contraponto da secção A</i>	49
<i>Figura 63: Compasso 4</i>	50
<i>Figura 64: Motivo b</i>	50
<i>Figura 65: Coda</i>	51
<i>Figura 66: Redução Rítmica</i>	52
<i>Figura 67: Digitação da mão esquerda na primeira secção do Chorinho</i>	53
<i>Figura 68: Motivo a</i>	54
<i>Figura 69: Motivo b</i>	55
<i>Figura 70: Introdução 3º andamento</i>	55
<i>Figura 71: Compasso 7</i>	56
<i>Figura 72: Compasso 21</i>	56
<i>Figura 73: Redução rítmica 3º andamento</i>	58
<i>Figura 74: Motivo b</i>	59
<i>Figura 75: Digitação da mão esquerda na introdução</i>	59
<i>Figura 76: Acordes 4º andamento</i>	60
<i>Figura 77: Compassos 3 a 5</i>	60
<i>Figura 78: Compasso 49</i>	61
<i>Figura 79: Compasso 7 e 8</i>	62
<i>Figura 80: Compasso 16 e 17</i>	62
<i>Figura 81: Movimento cromático melódico da secção A</i>	62
<i>Figura 82: Movimento cromático harmônico da secção A'</i>	62
<i>Figura 83: Movimento cromático harmônico da secção A''</i>	63
<i>Figura 84: Movimento cromático harmônico da coda</i>	63
<i>Figura 85: Redução Rítmica</i>	66
<i>Figura 86: Compassos 1 a 4</i>	67
<i>Figura 87: Digitação da mão esquerda - compassos 17 a 19</i>	68
<i>Figura 88: Digitação da mão esquerda - S8 C2 e 3</i>	68
<i>Figura 89: Digitação da mão esquerda - compassos 49</i>	69
<i>Figura 90: Vigoroso - Compassos 44 e 45</i>	71
<i>Figura 91: Vigoroso - Compassos 122 a 126</i>	72
<i>Figura 92: Chorinho - Compassos 44 e 45</i>	72
<i>Figura 93: Cantiga – motivo b</i>	72
<i>Figura 94: Toccata – Rondó - Compassos 1 a 4</i>	72
<i>Figura 95: Vigoroso – motivo a</i>	73
<i>Figura 96: Vigoroso – Movimentos melódicos cromáticos e harmônicos</i>	73
<i>Figura 97: Vigoroso – acordes do tema B (compassos 25 a 35)</i>	73

<i>Figura 98: Chorinho - compassos 1 e 3</i>	<i>73</i>
--	-----------

Índice de Tabelas

<i>Tabela 1: Estrutura formal do Vigoroso</i>	<i>23</i>
<i>Tabela 2: Estrutura Formal do Interlúdio</i>	<i>47</i>
<i>Tabela 3: Estrutura formal da Cantiga</i>	<i>54</i>
<i>Tabela 4: Estrutura Formal Toccata - Rondó</i>	<i>60</i>

Índice de Gráficos

<i>Gráfico 1: Representação gráfica do tempo no primeiro andamento</i>	<i>35</i>
<i>Gráfico 2: Representação gráfica da dinâmica no primeiro andamento</i>	<i>37</i>
<i>Gráfico 3: Representação gráfica da Dinâmica do segundo andamento</i>	<i>51</i>
<i>Gráfico 4: Movimentação da dinâmica na Toccata Rondó</i>	<i>65</i>

I. Introdução¹

O uso da análise musical como ferramenta para a *performance* é assunto constantemente abordado por diversos autores e que vem ao longo dos anos motivando a produção de novos trabalhos acadêmicos. Entretanto, é possível observar controvérsias existentes a respeito da função da análise na preparação da *performance*. Leonard Meyer, por exemplo, defende que a análise está implícita no que faz o *performer* “por mais intuitivo e sistemático que seja².” (Meyer, 1973 *apud* Rink, 2003: 55) para outros autores como Eugene Narmour, “o *performer* deve realizar uma análise teórica rigorosa da obra para poder sondar sua profundidade estética³.” (Narmour, 1988 *apud* Rink, 2003: 55)

O presente trabalho tem como objetivo, aplicar o roteiro de análise descrito por John RINK no texto “*Analysis and (or) Performance*” na *Sonata nº1* (guitarra solo) do compositor brasileiro José Antônio de Almeida Prado. A concretização de tal objetivo passa pelas seguintes etapas:

- 1) Descrever o processo de aplicação do roteiro de análise
- 2) Identificar possíveis diferenças quanto à aplicação do roteiro na *Sonata nº1*, daquele proposto por John Rink.
- 3) Sugerir uma interpretação e possibilidades de execução para a obra em questão a partir das conclusões provenientes da análise.
- 4) Realizar um registro em áudio da *Sonata nº1* cuja *performance* será construída a partir das conclusões provenientes da análise⁴.

No capítulo II será apresentado um levantamento bibliográfico relativo à análise para intérpretes e a obra de José Antônio de Almeida Prado. No capítulo III é apresentada uma breve súmula biográfica do compositor, na qual alguns dados referentes à sua formação musical, bem como a focagem de aspectos das obras para guitarra, em especial da que é objecto deste estudo, serão levantados. No capítulo IV, o roteiro de análise será explicado a partir dos preceitos que conduziram sua elaboração. No capítulo V será

¹ Apesar de ser redigido em uma universidade portuguesa, este trabalho segue os princípios de linguística e escrita do português do Brasil

² “*Implicit in the what the performer does, however intuitive and unsystematic it might be.*” (Meyer, 1973, *apud* Rink, 2002: 55)

³ *Performers must engage in rigorous theoretically informed analysis of a works if its “aesthetic depth” is to be plumbed.*” (Narmour, 1988 *apud* Rink, 2003: 55)

⁴ Em anexo, encontra-se disponível uma gravação da *Sonata nº1*. (nota do autor)

realizada a análise da *Sonata nº1* e apontadas sugestões para interpretação e execução da obra.

A justificativa deste trabalho reside no crescente interesse dos *performers* a respeito das questões que envolvem o processo de construção e preparação da *performance*. Os artigos científicos, as dissertações e as teses constituem-se em uma importante fonte de pesquisa, no que se refere a trabalhos dedicados ao uso da análise enquanto ferramenta para interpretação.

Com base nisto, espera-se contribuir com *performers* em dois aspectos: No aspecto teórico, incitando novos questionamentos em futuras pesquisas e contribuindo para novas reflexões a respeito do tema. No aspecto prático, fornecendo uma fonte de apoio para decisões quanto à articulação, dinâmica, fraseado, digitação e etc.

II. Revisão Bibliográfica

1. Análise para *performers*

A função dos procedimentos analíticos na construção da *performance* é na opinião de muitos autores um assunto controverso. No artigo *Analyses and (or) performance*, John Rink, diz que “confusão e controvérsia tendem a reinar cada vez que se utiliza o termo análise em relação a *performance*” (Rink, 2003: 55)

A discordância apontada por John Rink não se constata no que diz respeito a importância do entendimento da obra para a boa *performance*. Janet Schmalfeldt refere-se a esta questão quando diz em seu artigo, que tem como objetivo investigar a função da análise na preparação da *performance* nas Bagatelas de Beethoven, que “*performers* e analistas geralmente concordam que a boa *performance* de uma obra expressa um entendimento único de sua essência.” (Schmalfeldt, 1985:1)

Neste mesmo texto Schmalfeldt defende, assim como Meyer, que a busca pela boa interpretação é encarada por parte dos *performers*, “como um processo essencialmente intuitivo, uma questão de se tornar íntimo com o trabalho por meio físico assim como pela actividade mental.” (Schmalfeldt, 1985:1)

A autora ainda vai mais longe quando se refere às preocupações do analista:

Para o artista, então, a preocupação do analista sobre o ofício da composição, o seu interesse nas relações entre eventos amplamente separados no tempo musical, a sua necessidade de desenvolver uma terminologia para comparar as técnicas de composição, podem parecer estranhas se não for irrelevante⁸. (1985:1).

As afirmações de Schmalfeldt, vão de encontro com a opinião expressada por Smith ao afirmar que “somente uma análise aprofundada permitirá definir elementos para guiar a *performance*.” (Schmalfeldt, 1989: 105-106)

⁵ “Confusion and controversy tend to reign whenever the term “analysis” is used in relation to musical performance” (Rink, 2003:55)

⁶ “Performers and analysts will generally agree that a fine performance of a work expresses a unique understanding of its essence.” (Schmalfeldt, 1985:1)

⁷ “Most per-formers describe their effort toward that goal as a primarily intuitive process, a matter of becoming intimate with the work through physical as well as mental activity.” (Schamalfeldt, 1985:1)

⁸ “To the performer, then, the analyst’s concern about the craft of composition, his interest in relationships between events widely separated in musical time, his need to develop a terminol-ogy for comparing compositional techniques, these can seem foreign if not irrelevant.” (Schamalfeldt, 1985:1)

⁹ “It has to penetrate so deeply, that we are finally able to retrace every thought process of the composer. Only such a thorough examination will enable us to read the signs to their full extent and meaning and to define the objective performance elements, especially those referring to phrasing, punctuation and inflection, the speech like elements.” (Smith, 1986: 105-106)

Joel Lester em *Performance and analyse: Interrection and interpretation*, aponta para um entendimento entre ambas visões propondo um caminho de reciprocidade entre os pressupostos teóricos e a visão do artista.

A proposta é desafiar o pressuposto de que a comunicação existe apenas quando o analista dá instruções aos artistas, e argumentar que o discurso mais recíproco seria melhorar a nossa compreensão das questões teóricas da música, bem como problemas da *performance*¹⁰. (Lester, 1995: 198)

O autor ainda argumenta que “se determinada *performance* não conseguiu traduzir as questões levantadas na análise, a *performance* e não a análise, seria considerada de alguma forma inadequada¹¹.” (Lester 1995: 197)

Willian Rothstein¹² em *Analises and the act of performance* questiona os benefícios de se trazer a tona todos os resultados obtidos em uma análise, na preparação da *performance*. Com base nisto Stefan Östersjo em *Shut’n’play* no capítulo *Analises and performance*, defende que “o modelo e o aprofundamento da interpretação analítica, que é demandada na preparação de uma certa obra são relativos a obra em questão¹³.” (Östersjo 2008:76)

Em 1989 Jonathan Dunsby, afirmou que “entender e tratar de explicar uma estrutura musical não consiste na mesma atividade que entender e comunicar a música.¹⁴” (Dunsby, 1989:76) Esta afirmação questiona de certa forma o valor e a função da análise na preparação da *performance*, além de estabelecer uma clara diferença entre ambas as atividades.

As questões apontadas até aqui apontam para situações em que o *performer* precisa abordar pela primeira vez uma determinada obra, cujo referencial teórico muitas vezes é praticamente nulo. É possível traçar um paralelo desta situação com o ensino da *performance* que, segundo Fausto Borém (2000), tem como um dos seus principais problemas, o fato de grande parte dos professores não documentarem suas reflexões sobre a prática de fazer música:

Um dos problemas mais graves no ensino da *performance* musical é a tradição de professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões

¹⁰ “Implicit or explicit in all these writings is a view that performances and analysis intersect only when performers follow theoretical edicts or actually become theorists. A propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analyst give directions to performers, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music theoretical issues as well as performance issues.” (Lester, 1995: 198)

¹¹ “If a given performance failed to articulate the points made in analysis, the performances, not the analisys, would be deemed somehow inadequate. (Lester, 1995: 197)

¹² “Merely “bringing out” the results of an analysis can all too easily distort the music. Instead, he favours “synthesis” as a goal-i.e. na all-encompassing musical statement, a coherent “dramatic act”. (Rothstein, 1995: 218)

¹³ “The Type and amount of analytical interpretation that is demanded in the preparation of certain piece is relative to the work in the question.” (Ostersjo, 2008: 76)

¹⁴ “Understanding and trying to explain musical structure is not the same kind of activity as understanding and communicating music” (Dunsby, 1989: 76)

sobre a experiência de fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem apenas como uma memória inacessível as gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos enquanto intérpretes e professores. (Borém *apud* Macedo, 2000: 143)

A proposta deste trabalho é contribuir com a discussão sobre as funções da análise enquanto ferramenta para a *performance* e ampliar o registro das reflexões sobre a prática do fazer musical dentro das concepções vividas pelo *performer*. A etapa a seguir concentra-se em visitar a bibliografia já escrita sobre o compositor e a obra em questão, com o intuito de relacionar este conhecimento já existente com as conclusões provenientes da análise, no decorrer do trabalho.

2. José Antônio de Almeida Prado

Vasco Mariz em a “História da música no Brasil” dedica um capítulo específico à Almeida Prado, fazendo uma breve menção a obra utilizada neste trabalho. No mesmo livro o autor descreve características de outras peças, e fornece poucas informações a respeito da *Sonata nº 1*.

Moacir Teixeira Neto também menciona a *Sonata nº1* no livro “Música contemporânea Brasileira para Violão”, escrito a partir de sua dissertação de mestrado em música defendida na UFRJ. Neste mesmo texto o autor realiza a análise do terceiro andamento (Cantiga) e aborda de forma sucinta os outros andamentos.

Fábio Scarduelli defendeu na UNICAMP em 2007 a dissertação de mestrado “A obra para violão¹⁵ solo de Almeida Prado”, na qual são abordados aspectos composicionais e biográficos da obra e do compositor. O trabalho de Scarduelli foi o pioneiro e é o único até o momento sobre a obra para guitarra de Almeida Prado.

Almeida Prado em 1985 escreveu a tese “*Cartas Celestes*: Uma Uranografia sonora geradora de novos processos composicionais.” O autor descreve o processo de composição das cartas celestes e da formação do transtonalismo.¹⁶

Adriana Lopes da Cunha Moreira em 2002 escreveu a dissertação “A poética nos 16 *Poesilúdios* de Almeida Prado: Análise musical.” A autora analisa a estrutura, timbre, dinâmica e tempo, a partir da organização de conjuntos. Moreira realiza ao final uma

¹⁵ Tendo em vista a diferença quanto ao uso das expressões, guitarra clássica em Portugal e violão no Brasil para designar o mesmo instrumento, será adotada no decorrer do texto a palavra guitarra, uma vez que o presente trabalho está a ser redigido em Portugal. O termo violão portanto aparecerá apenas em títulos de obras e trabalhos de outros autores. (Nota do autor)

¹⁶ O conceito de transtonalismo bem com suas características será explicado no capítulo dedicado a biografia e obra de Almeida Prado

gravação integral da série de *Poesilúdios* em *compact disc*. É realizada também uma entrevista com o compositor assim como um glossário elucidativo com os termos utilizados na análise.

Júnia Canton Rocha em 2004 escreveu a dissertação “Decisões técnicas musicais e interpretativas no segundo caderno de poesilúdios para piano de Almeida Prado.” A autora aborda temas como estética musical, técnicas de composição, elementos inspiradores em sua criação, timbre e recursos composicionais utilizados pelo compositor nesta coleção de 16 obras para piano solo, além da correspondência com outras obras para piano solo de Almeida Prado.

Carlos Alberto Yansen em 2005 escreveu a dissertação intitulada “Almeida Prado: estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos.” O autor tem como objectivo propor soluções técnico-interpretativas para os *14 estudos para piano* de Almeida Prado, através de um breve histórico do gênero estudo e da visão de Almeida Prado sobre o mesmo dentro de sua obra. O autor realiza a análise da estrutura e usa como subsídios indicações dadas pelo próprio compositor sobre a execução de suas peças para fundamentar sua interpretação.

Cintia Albrecht da Costa Macedo em 2006 escreveu a tese “Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando sua *performance*.” Neste trabalho Macedo, procura através do seu estudo individual, aulas com o compositor e aplicação da teoria dos conjuntos, construir a *performance* das *Sonatinas* nº1, nº2 e nº3 de Almeida Prado.

Alfonso Benetti Júnior em 2008 escreveu a dissertação intitulada “Comunicação Estrutural e Comunicação emocional nas *Variações sobre um tema nordestino de Almeida Prado*.” Em seu trabalho Benetti detalha os mecanismos usados na preparação da obra visando sua execução em público. O trabalho divide-se em três etapas: análise a partir dos conhecimentos adquiridos em sua experiência como intérprete, entrevista e execução da obra para o compositor e análise formal. Segundo Benetti, “o foco concentra-se no resultado expressivo obtido na execução, apoiado em informações contidas na partitura e na estética revelada pelo texto musical.” (Benetti, 2007: s.p.)

Kely da Silva Chin em 2009 escreveu a dissertação, “Uma abordagem analítica da *Chaconna Recitativo e Fuga* de Almeida Prado e sua relação com três outras obras”. Neste trabalho a autora realizou uma análise da estrutura e dos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos da obra em questão, com o intuito de encontrar elementos que dessem coerência à obra como um todo.

Todos os trabalhos aqui elencados serviram como fonte de informação, principalmente no que diz respeito às principais características musicais presentes na obra de Almeida Prado bem como à formulação da súmula biográfica presente do capítulo a seguir. É perceptível a partir deste levantamento, que a produção de teses e dissertações que focam a obra de Almeida Prado está principalmente concentrada nas peças para piano, cuja obra tem sido amplamente divulgada e tocada tanto no Brasil quanto no exterior¹⁷.

¹⁷ “Almeida Prado tem uma produção constante e bastante numerosa. Seu interesse musical tem se dividido equitativamente entre as obras para orquestra, para coro, para voz e para piano” (Mariz, 2000: 393)

III. José Antônio de Almeida Prado

1. Dados biográficos

José Antônio de Almeida Prado é paulista nascido em Santos, em 8 de Fevereiro de 1943 em uma família tradicional de São Paulo. Sua formação musical começou ainda em casa¹⁸, tendo a irmã e a mãe como primeiras professoras de piano, embora só passasse a estudar o instrumento com seriedade aos oito anos com Dinorah Carvalho. Suas primeiras aulas de composição começaram mais precisamente em 1957 aos quinze anos¹⁹, quando começou a ter aulas com Camargo Guarnieri²⁰ e Osvaldo Lacerda, seu primeiro professor de harmonia.



Figura 1: José Antônio de Almeida Prado

As aulas com Camargo Guarnieri seguiram por um período de 5 anos aproximadamente, entre 1960 e 1965²¹, uma vez que Almeida Prado sentia-se sufocado pelas imposições estéticas de Guarnieri²². Após este período teve contato com as obras de Stravinsky, Berg, Webern, Varese, Stockhausen, Boulez e Messien, influência do também compositor e amigo Gilberto Mendes²³. Este momento de ruptura com Guarnieri e de

¹⁸ “O artista vem de uma das famílias mais ilustres de São Paulo e nasceu em Santos a 8 de fevereiro de 1943. Sua iniciação musical começou em casa, pois sua mãe e irmã tocavam piano muito bem.” (Mariz, 2000: 391)

¹⁹ “Eu já compunha desde os sete anos. Mas seriamente eu comecei a estudar com 15, com ele (Camargo Guarnieri).” (Prado *apud* Benetti, 2007: 164)

²⁰ Compositor e professor brasileiro falecido em 1993.

²¹ “Fiquei um certo tempo, 5 ou 6 anos, depois eu não queria mais estudar com ele.” (Prado *apud* Benetti, 2007: 164)

²² “Quando eu deixei Guarnieri – enviei uma carta a ele dizendo, dentre outras coisas, que ele me sufocava, depois me arrependi, mas eu tinha vinte anos e queria conquistar o mundo!” (Prado *apud* Moreira, 2002: 57)

²³ Compositor brasileiro fundador em 1963 do manifesto intitulado “música nova”.

convivência com Gilberto Mendes foi de suma importância para sua carreira, pois intensificou seu interesse pelo estudo dos principais nomes da vanguarda europeia²⁴.

Em 1969, recebeu o primeiro prêmio por ocasião de sua obra *Pequenos funerais cantantes* no 1º Festival de Música de Guanabara, obra concebida para solista coro misto e grande orquestra sob texto de Hilda Hilst. A premiação de vinte e cinco milhões de cruzeiros, possibilitou estudar alguns anos na Europa. Em 1969 partiu para Paris para um período que duraria quatro anos. Antes de se fixar em Paris estudou com György Ligeti e Lukas Foss em Darmstadt. Anos depois a editora Alemã *Tonos Verlag* da mesma cidade ofereceu-lhe um contrato que possibilitou que toda sua obra fosse editada na Alemanha.

Em Paris se aperfeiçoou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen até 1973. O início da década de 1970 também é marcado pela composição da sua *Sinfonia nº1* que lhe rendeu prêmios em Paris e Boston. Segundo Vasco Mariz, os anos vividos na capital francesa significaram muito para sua formação, uma vez que “Messiaen foi uma revelação no sentido rítmico, graças a sua concepção total de ritmo, já Nadia o impressionou pela forma, no terreno da harmonia e no contraponto.” (Mariz, 2000: 392).

Em 1973 voltou ao Brasil para assumir a função de director do Conservatório Municipal de Cubatão. Ainda na década de 1970 mais precisamente no ano de 1974 recebeu um convite do ex-reitor Zeferino Vaz para assumir uma função de compositor residente na Universidade de Campinas, onde além de compor também acumulava a função de professor. Em 1985 recebeu o título de doutor pela UNICAMP após defender a tese “Cartas Celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais.”

Sua actuação como professor na Unicamp (Universidade de Campinas) inclui além da docência os serviços prestados no sector administrativo, principalmente como director no período de 1981 a 1987 do Instituto de Artes desta universidade. Foi convidado também pela Universidade de Indiana nos EUA, para dar palestras sobre música brasileira na classe de composição do professor Orego Salas. Em 1989-90 ministrou um curso sobre o mesmo tema na Academia de Rubin em Jerusalém.

Sua obra tem despertado interesse em diversos países, principalmente na Europa. “Temos visto uma sucessão de apresentações de suas obras em Paris, Londres, Suíça e nos Estados Unidos sempre com boa acolhida do público e da imprensa especializada.” (Mariz

²⁴ “O rompimento com Guarnieri e amizade com o compositor Gilberto Mendes fizeram com que Almeida Prado se aproximasse de obras compostas na Europa na segunda metade do séc. XX.” (Chin, 2009: 7)

2000: 393) Almeida Prado foi membro da Academia Campineira de Artes e Letras, do centro cultural Brasil – Israel e da Fundação Nadia e Lili Boulanger.

Almeida Prado apresentou o programa Kaleidoscópio na rádio da Unicamp, no qual aborda a música do século XX e XXI. Faleceu dia 21 de Novembro de 2010 aos 67 anos, na cidade de São Paulo.

2. A obra de Almeida Prado e suas principais características

O catálogo de obras de Almeida Prado é extenso²⁵, sua produção é caracterizada pela constância e por abarcar os mais diversos gêneros. Entretanto seu interesse musical dividiu-se, de acordo com Vasco Mariz “entre as obras para orquestra, coro, para voz e para piano. A música de câmara o tem atraído menos.” (Mariz, 2000: 393)

As dissertações de Adriana Lopes da Cunha Moreira²⁶ e Fábio Scardueli²⁷, dividem a obra de Almeida Prado em fases de acordo com as características composicionais e estéticas. Scardueli propõem a divisão em sete fases: Infanto-juvenil (1950-1962), Guarnieriana (1960-1965), Autodidacta ou atonal serial (1965-1969), Universal (1969-1973), Astronômico (1973-1983), Pós-Moderna (1983-1993), Síntese ou ainda Tonal Livre (1993 até hoje). A divisão de Adriana não considera como fase distinta o período universalista e astronômico, mas sim como pós-tonal o período de 1965 até 1973²⁸

Do período infanto-juvenil são as primeiras obras compostas na juventude, no tempo em que era aluno de Dona Lurdes Joppert em Santos e Dinorah dos Santos em São Paulo. Neste período o compositor ainda não começara a ter aulas de composição.

O período Guarnieriano corresponde aos anos em que Almeida Prado fora aluno de Camargo Guarnieri. Nesta fase o compositor tivera influência de Osvaldo Lacerda, com quem estudara harmonia e que também era aluno de Camargo Guarnieri. A indicação de Osvaldo Lacerda como professor de harmonia de Almeida Prado foi dada pelo próprio Camargo Guarnieri²⁹.

²⁵ No endereço eletrônico <http://www.movimento.com> encontra-se disponível um catálogo com parte da obra de Almeida Prado.

²⁶ MOREIRA, A. L. C. (1995). A poética nos 16 *Poesilúdios* para piano de Almeida Prado: análise musical. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

²⁷ SCARDUELLI, F. (2007). A obra para violão solo de Almeida Prado. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

²⁸ Para esta dissertação será adotada a divisão de Fábio Scardueli, uma vez que está relacionada com a produção para guitarra do compositor.

²⁹ “Apesar de não ter sido meu professor de composição, mas de harmonia e contraponto....Osvaldo Lacerda era o mais “guarnieriano” dos alunos de Camargo Guarnieri. Guarnieri dizia “Você tem que estudar com meu melhor aluno” (que era o Osvaldo)” (Prado *apud* Moreira, 1995: 56)

O período autodidacta, descreve a fase em que o compositor rompe com Guarnieri e conhece Gilberto Mendes. Neste período Almeida Prado passou aproximadamente cinco anos sem professor de composição; além das aulas de piano que dava no Conservatório de Santos, tinha encontros informais com Gilberto Mendes³⁰

A fase em que estudou com Nadia Boulanger em Paris é classificada como universal. O compositor descreveu este período como apoteótico, uma vez que, de acordo com suas palavras, já compunha música atonal livre ou pós-tonal livre. Em Paris pode continuar este processo de maneira reflexiva, através do contacto com Messian, Nadia Boulanger e de outras influências, como Ligeti, Stockhausen e Xenakis³¹.

O período Astronômico remete a fase das *Cartas Celestes*. É uma fase em que o compositor considerava-se maduro e explorava elementos da música africana e a temática astronômica³².

O período pós-moderno refere-se à fase em que Almeida Prado revisita as formas tradicionais e começa realizar colagens e citações de obras suas e de outros compositores.³³ É durante a fase pós-moderna que o compositor escreveu a *Sonatan*^o1.

Por fim o período de síntese refere-se ao último momento da obra de Almeida Prado, em que este utilizou os recursos à medida que pretendia evocá-los. O compositor descreveu esta fase como resultado da experiência adquirida ao longo dos anos.³⁴

Almeida Prado destacou o papel predominante do timbre e da ressonância em sua música, indicando que as questões formais estão subordinadas aos estímulos decorrentes do gesto timbrístico.

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques,

³⁰ “Foi então que decidi ficar sozinho. Não mais com Guarnieri. Autodidacta em Santos, sem estudar com ninguém... eu dava aulas no Conservatório municipal de Santos, e tinha encontros informais com Gilberto Mendes.” (Prado *apud* Benetti, 2007: 165)

³¹ “Este período em Paris não foi uma ruptura com o período vivido com Gilberto Mendes, mas uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre-ou pós tonal livre-e serial quando eu cheguei em Paris. Lá eu continuei este processo de maneira mais intelectual, consciente, reflexiva, através de Messian e Nádía e de outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis e Stockhausen.” (Prado *apud* Moreira, 1995:57)

³² “Eu me sentia maduro nas *Cartas Celestes* (até 1982) mas naquele momento eu focava cada trabalho. Os paralelismos - astronômico e afros - eram nítidos, eles não se integravam.” (Prado *apud* Moreira, 1995:58)

³³ A fase pós-moderna será melhor descrita posteriormente uma vez que é nela que está incluída a Sonata nº1.

³⁴ “ É uma fase que posso escrever música serial se quiser, uma música tonal...eu não devo satisfação para ninguém. Absolutamente livre, acima do bem e do mal. Você não começa assim, você fica assim. Alguns alunos tem influência minha porque é inevitável que se tenha influência do mestre, mas eu não gosto que tenha.” (Prado *apud* Benetti, 2007:153)

ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música. (Prado, apud Rocha, 2005: 131)

Apesar de compor nos mais variados gêneros, Almeida Prado teve no piano seu principal meio de expressão composicional. Seu pensamento é considerado por si próprio como pianístico, por este ser seu principal instrumento³⁵

3. A Fase Pós-Moderna

A fase pós-moderna (quarta na produção do compositor) está situada aproximadamente entre o período de 1983 a 1993. Caracteriza-se basicamente pelas revisitações às formas tradicionais, bem como o uso de colagens e citações oriundas não apenas de outros compositores, mas também de sua própria obra.

De acordo com Almeida Prado,³⁶ a obra que marca o início desta fase é a série *Poesilúdios* composta em 1983, embora o próprio aponte que os primeiros traços da quarta fase se manifestaram nas *Cartas Celestes*, outra série de obras cuja composição iniciou em 1974 e concluiu em 1982.

Após a 6ª carta celeste, composta em 1982, eu disse: “Chegal agora vou reler.” Influenciado pelos pintores da Unicamp – Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo, Fulvia Gonçalves, que estavam fazendo releituras de Monalisa, Braque, etc, eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos *Poesilúdios*. Uma total ausência de ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação as anteriores, embora tenha algumas coisas das outras, o que nasceu com os *Poesilúdios* foi uma atitude de maior liberdade (Prado apud Moreira, 2002: 58)

Uma característica marcante neste período é a utilização de material folclórico e de outros elementos da cultura brasileira, com as referências a *Cantiga* e ao *Choro*,³⁷ gêneros tradicionais dentro da música brasileira, no segundo e no terceiro andamento da *Sonata nº1*. A respeito deste período da produção de Almeida Prado, José Maria Neves diz que “o

³⁵ “Eu sou um pianista, então eu componho naturalmente bem para piano, porque penso directamente nele ao escrever. Não é porque o piano não tem que afinar ou porque é mais fácil. Também é difícil escrever para piano. É porque eu toco.” (Prado apud Scardulli, 2007: 196)

³⁶ Na entrevista feita por Adriana Moreira com Almeida Prado, é mencionada a divisão da obra. O próprio Almeida Prado concorda e acrescenta esta fase a divisão de Adriana: “Concordo, mas acrescento uma quarta fase, Pós-moderna, que começa em 1983 com os *“Poesilúdios”*.” (Prado apud Moreira, 2002: 56)

³⁷ As explicações sobre os procedimentos e material que caracterizam o choro e a cantiga na *Sonata nº1*, serão dadas no capítulo intitulado Sonata nº1.

compositor usa com inteira liberdade, modalismo, atonalismo serial, efeitos tímbricos estranhos, estruturas rítmicas altamente elaboradas, conseguindo perfeita integração de todos estes elementos.” (Neves, 1984: 188)

As afirmações de Neves correspondem as próprias descrições do compositor que diz: “Na fase Pós-Moderna (4º fase), existe uma interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por um *cluster* (parece que não deveriam estar juntos, mas estão: citações, releituras, divagações e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o Pós-Moderno no cinema e na pintura também.” (Prado apud Moreira 2002: 59)

Assim como os *Poesilídios* e a *Sonata nº1* são também desta fase as seguintes obras: *Concerto nº1* para piano e orquestra (1983), a *Sinfonia dos Orixas* (1985) e a *Missa de São Nicolau* (1986).

4. O Transtonalismo

Em 1974, Almeida Prado compôs *Cartas Celestes nº1*; esta obra marcaria profundamente sua linguagem composicional. Originalmente composta a partir de uma encomenda de José Luís Paes Nunes, para ser “fundo musical” em um evento no Planetário do Ibirapuera, esta obra deveria durar cerca de 20 minutos e não deveria ter uma temática claramente definida, para não distrair o público do show de estrelas.

Com a finalidade de dar unidade ao show do planetário, eu criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associadas (nos livros de astronomia) a cada estrela de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema, por que cada vez que aparecesse uma constelação, surgiria um acorde associado a ela (mesmo que quem estivesse ouvindo não percebesse essa relação) (Prado apud Moreira, 2002: 60)

Almeida Prado objectivara começar esta obra com um *cluster*, cuja execução com o pedal abaixado provocaria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave. A obra obteve boas críticas, principalmente após a estreia (em auditório) pelo próprio compositor em um concerto em Genebra e posteriormente pela edição da mesma na Alemanha pela *Tonos Verlag*.

Em 1981, o compositor passou a usar ressonâncias³⁸ de forma consciente nas *Cartas Celestes* nº 2 a 6. Isso reforçou para si próprio a idéia de que tinha criado um sistema que poderia ser tratado de forma muito livre, sem a preocupação com regras pré-estabelecidas.³⁹

³⁸ “A ressonância consiste na geração de vibrações de grande amplitude num sistema pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema (Henrique, 2002: 91)

Em 1985, Almeida Prado escreveu a tese de doutoramento “*Cartas Celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais,*” cujo objectivo é a mostragem dos principais mecanismos e processos composicionais que resultariam na novidade sonora deste ciclo de peças.⁴⁰

O trabalho realizado no doutoramento possibilitou ao compositor refletir sobre a construção das *Cartas Celestes* e no que estas se diferenciavam em relação ao sistema tonal e o atonalismo. Do primeiro, houvera as polarizações de tônica, dominante e subdominante, bem como a hierarquização de acordes e o uso dos harmônicos da série harmônica na formação destes acordes. Do atonalismo destaca-se o uso de repetições de uma determinada nota, que favoreçam a assimilação da obra pelo ouvinte⁴¹.

A fusão entre o uso dos primeiros acordes da série harmônica (provenientes do sistema tonal) e das repetições de determinadas notas (do atonalismo) acaba por gerar acordes tonais, porém sem as resoluções e hierarquizações de tônica – dominante. Este procedimento acaba por criar centros tonais⁴² que exercem certa atractividade em determinado trecho.

As experiencias realizadas nas *Cartas Celestes resultaram* na criação do sistema transtonal. O próprio compositor classifica o novo sistema como uma mistura de técnicas seriais com elementos da música tonal e atonal,⁴³ através da organização de ressonâncias.⁴⁴

³⁹ “Então achei que havia criado um sistema que ao mesmo tempo é uma atitude muito livre, que pode ser usada de qualquer maneira. Não é como o sistema tonal, que tem regras – não tem regra. É quase uma situação sonora que você se apoia as vezes” (Prado apud MOREIRA, 2002: 62)

⁴⁰ “Quando, neste ano de 1985, o Magnífico Reitor, Prof. Dr. José Aristodemo Pinotti, e o coordenador dos institutos, Prof. Dr. Ubiratan d’Ambrósio, incentivaram-me a escrever minha tese de doutoramento, escolhi, como tema, a amostragem dos principais mecanismos e processos composicionais que resultariam na novidade sonora deste ciclo.” (Prado, 1985: 3)

⁴¹ Almeida Prado comenta sobre este uso deste recurso: “O uso excessivo da redundância (figuras propositadamente repetidas) tem como objectivo o aparecimento intenso das ressonâncias e a memorização no ato de ouvir determinados acordes e fragmentos melódicos importantíssimos para o apoio auditivo.” (Prado, 1985: 534)

⁴² A cerca de centros tonais, Joseph Strauss diz: “*In the absence of functional harmony, and traditional voice leading, composers use a variety of contextual means of reinforcement. In the most geral sense, notes that are frequently, sustained at length, placed in a registral extreme, played loudly and rithmically or metrically stressed tend to have priority over notes that don’t have those attributes.*” (Strauss apud Macedo, 2006: 266)

Na ausência da harmonia funcional e de vozes condutoras, compositores usam uma variedade de caminhos contextuais como reforço. De maneira geral, notas e alturas que estão sempre presentes, sustentadas por mais tempo, colocadas em registros extremos, tocadas em forte e ritmicamente e metricamente destacadas, tendem a adquirir prioridade em relação a certas notas sem as mesmas características. (tradução nossa)

⁴³ “Trata-se de uma mistura do serial, com o tonal, com o atonal. O transtonal é aquilo que parece ser tonal, que tem ares de tonal, mas que não tem as regras do tonal, é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de forma consciente e outros como notas invasoras.” (Prado apud Moreira 2002: 63)

Almeida Prado utiliza certos procedimentos no sistema transtonal⁴⁵, tais como:

Expansão harmônica: ocorre quando há um acúmulo gradual de sons até que se forme um agregado de notas ou cluster.



Figura 2: Expansão Harmônica (Sonata nº1 - Vigoroso)

Retração harmônica : é o inverso, ou seja, o decréscimo gradual de sons até que reste apenas um som do agregado de notas.”

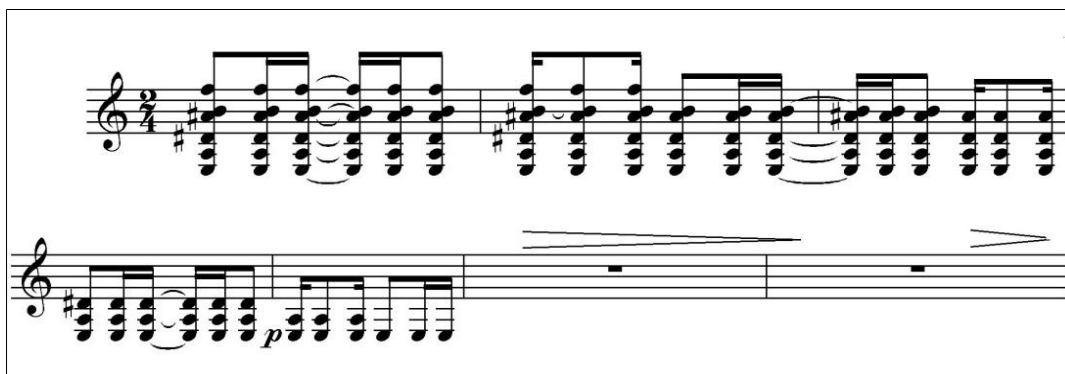


Figura 3: Retração Harmônica (Sonata nº 1 - Vigoroso)

⁴⁴ Em sua dissertação, Almeida Prado descreve o sistema organizado de ressonâncias que surge em consequência da busca pelo uso racional de harmônicos. A utilização de harmônicos inferiores e superiores cria, de acordo com Almeida Prado, zonas de percepção de ressonâncias que se diferenciam uma das outras pelo tratamento (descrito abaixo) dado a série harmônica. O sistema organizado de ressonâncias está dividido da seguinte maneira:

Zona de ressonância explícita: ocorre quando o uso da série harmônica inferior e superior é tratado de forma consciente. (“quando se leva em conta o uso racional da série harmônica superior e inferior.” (Prado, 1985:560))

Zona de ressonância implícita: ocorre quando algumas notas da série harmônica inferior e superior são utilizadas em alguma sequência atonal. (“Quando, em se usando uma sequência atonal, insinuam-se algumas notas que se impõem como elementos constituintes de ressonâncias dos espectros dos harmônicos superiores e inferiores.” (Prado, 1985: 560))

Zona de ressonância múltipla: ocorre quando o uso de múltiplos acordes cria um turbilhão de ressonâncias. (“Quando o uso de acordes em simultâneo e sequenciais, constituídos de ressonâncias misturadas, criam um turbilhão de ressonâncias tornando quase impossível a distinção pelo ouvido. Este processo acumulativo de notas é de incrível poder sonoro, devido ao batimento desordenado das vibrações simultâneas.” (Prado, 1985:565))

Zona de não ressonância: é o resultado do uso de acordes ou melodias simples que produzem pouca ou mínima ressonância. (“Ocorre quando emprega racionalmente o uso de acordes, ou de elementos melódicos, simples, ou polifônicos, os quais resultam em pouca ou mínima ressonância.” (Prado, 1985:566))

⁴⁵ Estes procedimentos estão descritos e relacionados a obra para guitarra de Almeida Prado na dissertação de mestrado de Fabio Scarduelli.

Movimentos Cromáticos: melódicos e harmônicos: São procedimentos no qual uma sequência de notas ou acordes realiza movimentos em semitons, em sentido ascendente ou descendente.

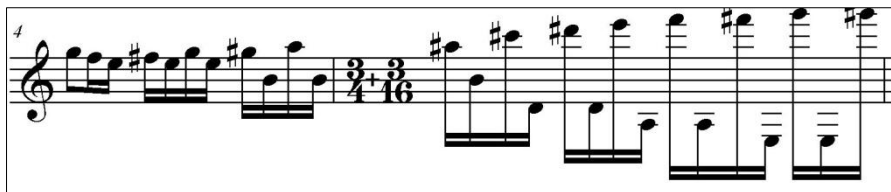


Figura 4: Movimentos Cromáticos: melódicos e harmônicos (Sonata nº1 - Vigoroso)

5. Produção para guitarra

Almeida Prado (1943) escreveu quatro peças para guitarra solo: *Portrait* (1972/75), *Livro para seis cordas* (1974), *Sonata nº1* (1981) e *Poesilúdios nº1* (1983). Também escreveu a *Sonata tropical para duas guitarras* (1996) e a Fantasia para guitarra e orquestra *Khamaileon* (1970) dedicada ao guitarrista espanhol Alberto Ponce. Embora não seja numerosa, sua produção é estilisticamente variada, revelando diferentes fases percorridas pelo autor.

A obra *Portrait* foi dedicada ao guitarrista brasileiro Dagoberto Linhares, actualmente radicado na França. A peça traz as duas datas de composição pois foi escrita em duas ocasiões diferentes; escreveu *Visage Intérieur* em 1972 e em 1975, quando já morava em Campinas– SP, escreveu *Visage Extérieur*. O próprio Dagoberto Linhares estreou a obra em Genebra, além de ser responsável pela digitação para a edição da *Tonos Verlag*.



Figura 5: Dagoberto Linhares

O *livro para seis cordas* foi escrito em 20 de julho de 1974. Esta foi a única peça para guitarra do autor editada na França pela editora *Max Eschig*. A obra está concebida em três andamentos, *Discurso, Meditação e Memória* e foi encomendada por Turíbio Santos para uma colecção que também incluiria obras de outros compositores brasileiros, respectivamente, Marlos Nobre, Edino Krieger, Cláudio Santoro, Ricardo Tacuchian, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Nicanor Teixeira.

Em 1980 a pedido do guitarrista brasileiro Dagoberto Linhares, Almeida Prado escreveu a *Sonata nº1*, uma obra concebida em quatro andamentos. O primeiro andamento escrito em forma Sonata cita o tema do *Concerto para violão e orquestra* de Heitor Villa Lobos⁴⁶

O segundo e o terceiro andamento, *Chorinho e Cantiga*, remetem para o uso de elementos característicos destes gêneros na música brasileira. No quarto andamento, *Toccata – Rondo*, Almeida Prado retorna ao uso de formas tradicionais.

Em 1981 Almeida Prado escreveu o *Poesilúdios nº1*, inspirando-se em um verso de Fernando Pessoa.⁴⁷ Trata-se de uma peça dedicada à Ferdinando Figueiredo vice-reitor da Unicamp. Ainda no mesmo ano, um arranjo desta mesma obra para piano deu origem à série de 16 *Poesilúdios* para piano.

Em 1996 escreve a *Sonata Tropical para dois violões* em quatro andamentos (*com muita alegria, Scherzo, Modinha e Batucada*). Esta obra foi gravada por Paulo Aragão e Carlos Chaves em disco chamado *O som de Almeida Prado*. “A linguagem harmônica desta obra é requintadíssima invadida por acordes perfeitos de uma resplandecência quase mística.” (Zanon, 2007:s.p.).

A importância de Almeida Prado para o repertório guitarrístico tem sido reconhecida inclusive por outros colegas compositores e intérpretes, “que o classificam como um dos mais completos e imaginativos compositores brasileiros.” (Zanon, 2007: s.p.) Entretanto Almeida Prado não é um compositor guitarrista, seus conhecimentos provem de audições, análise de partituras, principalmente de Villa-Lobos, e do contato com instrumentistas⁴⁸.

⁴⁶ Neste capítulo dedicado a produção para guitarra de Almeida Prado serão mencionadas apenas características muito gerais da Sonata nº1, uma vez que esta é objecto de estudo do presente trabalho. Informações mais detalhadas serão dadas em: Sonata nº1.

⁴⁷ “Só o ter flores pela vista a fora/nas áleas largas dos jardins exatos/ basta para poder achar a vida leve” (Fernando Pessoa)

⁴⁸ “Eu não sou um compositor que pensa violão, Villa Lobos pensava porque ele era violonista. Eu sou pianista, então componho bem para piano, porque penso directamente nele ao escrever. Não é porque o piano não tem que afinar ou porque é mais fácil. Também é difícil escrever para piano. É porque eu toco. Já o violão tem uma dificuldade a mais: ele é um instrumento de certa maneira ou modal, ou tonal. Ele não é um instrumento serial. Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas,

Fábio Scarduelli em dissertação de mestrado intitulada “A obra para violão solo de Almeida Prado” indentifica alguns recursos idiomáticos na obra do compositor para o instrumento e os divide em duas categorias. A primeira consiste em “Recursos Idiomáticos Implícitos” que incluem “ampla exploração de cordas soltas na constituição de séries atonais, escolha de centros tonais, modais ou transtonais que favorecem o amplo uso de cordas soltas, predomínio de regiões médio-graves que favorecem a execução na primeira posição do instrumento.” (Scarduelli, 2007: 172)

A segunda categoria chamada pelo autor de “Recursos Idiomáticos Explícitos” diz respeito a procedimentos como: movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob forma única de mão esquerda e acompanhados por nota pedal em cordas soltas, ou sem o uso da nota pedal, (Figura 4) e melodias acompanhadas por contraponto ou acordes nas cordas soltas⁴⁹ (Figura V-15).

O autor ainda inclui em sua dissertação um quadro explicativo relacionando cada obra para guitarra solo de Almeida Prado com determinadas características mencionadas. Esta relação não será aqui discutida uma vez que a produção para guitarra de Almeida Prado não é o foco principal deste trabalho.

6. Sonata nº1

Composta em 1981 a *Sonata nº1*⁵⁰ foi dedicada ao guitarrista brasileiro Dagoberto Linhares que a estreou em Londres no Wigmore Hall e posteriormente tocou-a em várias ocasiões na Europa⁵¹. Em 1984 a obra foi editada pela *Tonos Verlag*, com digitação de

sendo então todos pertencentes a uma mesma família. E eu fiquei muito amigo quando morava na Europa – de 1969 a 1973 – do Dagoberto Linhares, um grande violonista que nesta ocasião, 1971 se não me engano, foi morar em Genebra.” (Prado apud Scarduelli, 2007:196)

⁴⁹ Centros que correspondem à cordas soltas, definidos através de repetições das mesmas; movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob forma única de mão esquerda e acompanhados por nota pedal em cordas soltas; movimentos cromáticos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob forma única de mão esquerda, sem o uso de nota pedal; melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes nas cordas soltas. Este procedimento é utilizado quando se atinge regiões mais agudas na melodia, exigindo posições mais elevadas no instrumento; acordes que requerem a técnica do *rasgueado* ou *arpejos* para a mão direita. (Scarduelli, 2007: 172)

⁵⁰ A respeito da *Sonata nº1*, Moacir Teixeira Neto diz: “A *Sonata nº1* para violão de José Antônio de Almeida Prado, inaugura um período de obras de importância para a nova composição para o instrumento no Brasil, por se tratar de uma obra que, salvo toda a relevância de Almeida Prado para a composição brasileira, desvincula-se de nenhum padrão estilístico de composição adotado até então.” (Neto, 1995:52)

⁵¹ Não foram encontrados dados específicos e precisos a respeito da estreia da Sonata nº1 além daqueles já citados. O próprio Almeida Prado desconhece maiores detalhes referentes a outras oportunidades em que a peça fora tocada por Dagoberto Linhares na Europa. “Ele estreou-a em Londres e voltou a toca-la poucas vezes na Europa, não sei exactamente onde.” (Prado apud Scarduelli, 2007: 202)

Fábio Shiro Monteiro, que mais tarde a incluiu em disco intitulado “Recital Brasileiro” juntamente com o *Poesilúdio* do mesmo autor.



Figura 6: Capa do disco Recital Brasileiro de Fábio Shiro Monteiro

A Sonata n°1 está inserida na fase Pós-Moderna⁵² da produção de Almeida Prado, apresenta citações, colagens e retorno às formas tradicionais, exemplificadas na predileção de formas como *Rondó* e a própria estrutura da *Sonata* em si. A obra está escrita em quatro andamentos, respectivamente, *Vigoroso*, *Chorinho*, *Cantiga* e *Toccata Rondó* como fora dito anteriormente.

Algumas características estão presentes na obra como a complexidade rítmica, a exploração do aspecto virtuosístico, o uso do modalismo, além das citações de música brasileira, principalmente no segundo e terceiro andamento, bem como, na breve citação do tema do *Concerto para guitarra e pequena orquestra* de Heitor Villa Lobos, no primeiro andamento.

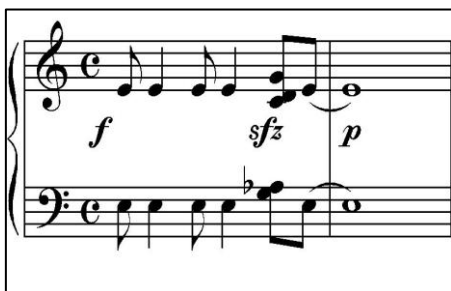


Figura 7: Motivo do primeiro andamento do Concerto para guitarra e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos

⁵² As características referentes a fase Pós-Moderna estão descritas em: A fase Pós-Moderna

A respeito deste tema, Almeida Prado diz que:

Esse tema na verdade é uma célula ameríndia que você encontra muito em Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Trata-se de um *melisma*, uma célula do folclore, porém isso não justifica, ela é do concerto. Mas foi inconsciente, e depois quando me tornou consciente eu não quis mudar, porque não é vergonha você ter algo parecido com o mestre. (Prado *apud* Scarduelli, 2007: 14)

Além do exemplo de citação do tema do primeiro andamento do concerto para guitarra de Heitor Villa Lobos é possível observar dois exemplos de citações extraídos de sua própria obra. No compasso 53 do primeiro andamento, há uma citação de um trecho do *Livro para seis cordas*, no qual são exploradas ressonâncias⁵³.



Figura 8: Compasso 53 do primeiro andamento da Sonata nº1



Figura 9: Trecho do Livro de seis cordas

O segundo exemplo aparece no terceiro andamento (*Cantiga*), em que é utilizado o tema de *Cantiga de Amor* (1977) da trilha sonora do filme *Doramundo* composta pelo próprio Almeida Prado⁵⁴.

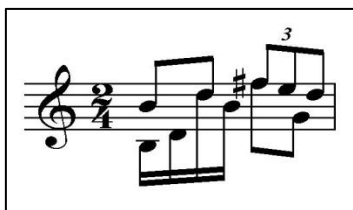


Figura 10: Compasso 7 Cantiga

É possível observar na *Cantiga* a utilização de terças paralelas, inspiradas na música folclórica paulista.

⁵³ Esta relação é apontada por Fábio Scarduelli na dissertação “A obra para violão solo de Almeida Prado”. (Nota do autor)

⁵⁴ “Este tema do terceiro movimento (*Cantiga*) também aparece na minha *Sonata nº4* para piano. Ele ainda é o tema de amor do filme *Doramundo*. Aliás, quando eu fiz a trilha sonora do filme *Doramundo* de João Batista de Andrade, este tema aparece pela primeira vez.” (Prado *apud* Scarduelli, 2007: 202)



Figura 11: Motivo b Cantiga

No primeiro andamento também se constata a utilização de acordes paralelos, recurso típico na escrita para guitarra de Heitor Villa Lobos



Figura 12: Compassos 44 a 45 Vigoroso



Figura 13: Trecho extraído do Prelúdio nº1 de Heitor Villa Lobos

De acordo com Paulo Vaz de Carvalho⁵⁵ este procedimento “tem razão de ser acentuadamente lúdica, proveniente do encontro mecânico e intuitivo entre mão e instrumento, à revelia de gramáticas musicais.” (Carvalho, 2005: 342).

IV. Analysis and (or?) Performance

Em 2002 John Rink escreveu o capítulo *Análises and (or?) Performance* que está inserido no livro “*Musical Performance: A guide to understanding*”, o qual também é editado pelo mesmo autor. O texto está organizado em três partes. Na primeira, o autor apresenta uma perspectiva sobre a análise e a *performance*, examinando alguns escritos anteriores sobre o tema. A seguir é proposto “um roteiro de análise que pode beneficiar os *performers* ao invés

⁵⁵CARVALHO, J. P. T. V. Pensamento Polifónico na didáctica da guitarra: do séc XVII ao séc XX. Tese (doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

de constrangê-los⁵⁶” (Rink, 2003:55). Por fim é apresentado um estudo de caso (Nocturno em Dó# menor op.27 de Frédéric Chopin) no qual o referido roteiro é aplicado. O autor também propõe o termo “intuição instruída⁵⁷” para destacar a importância da intuição na *performance*.

Com base nestas colocações, John Rink propõe uma divisão da análise para *performers* em duas categorias:

a) Análise prévia de uma determinada obra (que provavelmente servirá de base para a interpretação desta).

b) Análise da interpretação em si.

A primeira categoria, segundo o autor, tem um caráter mais pragmático e é essencialmente preceptiva, ao contrário da segunda que seria muito mais descritiva⁵⁸. O autor destaca que a análise para intérpretes, se realiza “durante a formulação e posterior reavaliação de uma interpretação⁵⁹” (Rink, 2003: 60) – quer dizer, durante a fase de estudo.

O modelo de análise adotado está dividido em seis etapas⁶⁰:

1) Identificar as divisões formais e o plano tonal básico: Segundo John Rink⁶¹, uma das primeiras tarefas analíticas usadas pelo *performer* consiste em determinar a forma da música e sua base tonal. Esta etapa não se refere à pura e simples identificação de uma forma sonata, forma binária ou ternária, mas sim na compreensão de como estas construções estão organizadas em música, ou seja, como estão organizados os eventos na obra e como estes serão distribuídos durante a *performance*.

2) Representar graficamente o tempo: Esta etapa possibilita criar uma imagem das variações do tempo durante a interpretação, que pode auxiliar no planejamento da *performance*, ou seja, produzir uma imagem esclarecedora de como o *performer* visualiza o processo temporal.

⁵⁶ “I shall describe a mode of analysis which might benefit rather than constrain performers” (Rink, 2003: 55)

⁵⁷ “I also proposed the term “informed intuition;” which recognizes the importance of intuition in the interpretative process but also that considerable knowledge and experience generally lie behind it.” (Rink, 2003:56)

⁵⁸ “The first of these, whether rigorous or more pragmatic in nature, is potentially prescriptive, with regard to performance, whereas the second type of analyses is descriptive” (Rink, 2003:57)

⁵⁹ “I must be stressed that “performer’s analysis” primarily takes place as an interpretation is being formulated and subsequently re-evaluated.” (Rink, 2003: 60)

⁶⁰ A análise da Sonata nº1 será baseada nas cinco primeiras etapas do roteiro, uma vez que não há seções em que o compositor não especifique a fórmula de compasso. (nota do autor)

⁶¹ “One the first “deliberate” analytical tasks a performer could undertake is to determine the music’s form and tonal foundation. (Rink, 2003:66)

3) Representar graficamente a dinâmica: Esta representação assemelha-se a do tempo, possibilitando ao intérprete visualizar a partir de um gráfico, as variações da dinâmica na obra.

4) Analisar a linha melódica e os motivos que a compõem: Neste caso o autor indica que pode ser proveitoso traçar uma linha entre as notas em um papel sem as figuras⁶². Este procedimento ajudará a visualização do contorno da melodia.

5) Elaborar uma redução rítmica: Muitos escritos sobre análise descrevem maneiras de se realizar uma redução rítmica⁶³, embora a que, segundo o autor, mais auxilia o *performer*, consiste em representar cada compasso como um valor rítmico proporcionalmente menor como uma semínima, e combinar estes ritmos de acordo com as frases que se percebem na música.

6) Reescrever a música: Este procedimento possibilita ao intérprete encontrar um esquema métrico alternativo, reagrupando as partes relevantes da música em novos compassos, assim como as barras quando necessário, para mover os tempos fortes e padrões de acentos que de outra forma estariam ocultos.

V. Análise da sonata nº1

1. 1º Andamento: Vigoroso

1.1. Estrutura Formal

O primeiro andamento está escrito em forma sonata.

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO			REEXPOSIÇÃO		
Tema A	Tema B	Transição	Tema A	Tema B	Transição	Tema A	Tema B	Coda
1-21	22-40	41-53	56-70	71-93	93-114	115-131	132-155	156-168
Mi	Lá	Sem centro tonal definido	Mi_____	Lá_____	Sem centro tonal definido	Mi	Mi_____	Sem centro tonal definido

Tabela 1: Estrutura formal do Vigoroso

⁶² "It can be instructive to trace melodic contours on a sheet of paper without the stems, noteheads and other notation that distract one's eye from the underlying pitch trajectory." (Rink, 2003:69)

⁶³ "Various techniques reduction or rhythmic reduction are described in the analytical literature, although the most valuable and accessible one from performer's standpoint could be to represent each bar (or other unit) as proportionally smaller rhythmic value like a crotched, and then to combine these rhythmic according to phrase grouping perceived within the music." (Rink, 2003:74)

Todo o primeiro andamento é desenvolvido a partir de dois motivos⁶⁴ principais. O primeiro motivo (a), apresentado no tema A.(S1 C1⁶⁵).

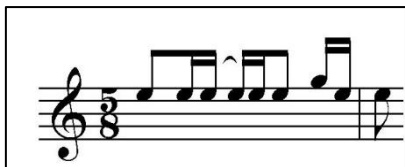


Figura 14: Motivo a

O segundo motivo (b) no tema B é composto por acordes acompanhados por uma nota pedal. (S7 a 8 C25 a 26).

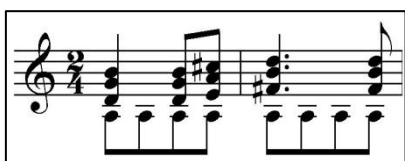


Figura 15: Motivo b

O tema A é apresentado entre os compassos 1 e 21, tem a indicação de forte em todo o trecho e é marcado pela alternância de compassos que inclui 5/8, 3/4, 9/4+7/16,

⁶⁴ A cerca do motivo, Schoenberg diz: “Consciously used, the motive should produce unity, relationship, coherence, logic, comprehensibility and fluency” (Schoenberg, 1967: 8)

Usado de forma consciente o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensão e fluência. (tradução nossa)

“The motive generally appears in a characteristics and impressive manner at the beginning of a piece. The features of a motive are intervals and rhythms, combined to produce a memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony. Inasmuch as almost every figure within a piece reveals some relationship to it, the basic motive is often considered the “germ” of the idea (...) Any rhythmicized succession of notes can be used as a basic motive (...) Every element or feature of a motive or phrase must be considered to be a motive...repeated with or without variation (Schoenberg, 1967: 8-9).”

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica no início da peça. Os factores constitutivos de um motivo são intervalos e ritmos, combinados de modo a produzir um contorno, que possui normalmente uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras da peça revelam alguma afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o germe da ideia [...] Toda sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico [...] Todo o elemento ou factor de um motivo ou frase pode ser considerado sendo um motivo....repetido com ou sem variação. (tradução nossa)

⁶⁵ No anexo do presente trabalho, está incluída uma versão da Sonata nº1 (*Tonos Verklag*) com sistemas numerados para facilitar a localização dos trechos abordados no decorrer do texto. Será utilizada na análise a seguinte legenda: S = Sistema, C = compasso, T = tempo (se necessário). A legenda pode aparecer de duas maneiras: a primeira diz respeito a trechos que incluem mais de um sistema, neste caso a contagem dos compassos é feita a partir do início do andamento. A segunda maneira refere-se apenas a trechos compreendidos dentro de um sistema, neste caso a contagem dos compassos é feita a partir do início do sistema.

3/4+9/16. São realizadas cinco variações rítmicas do motivo a no tema A: a primeira aparece logo no primeiro compasso na linha inferior (motivo a1).



Figura 16: Motivo a1

A segunda é apresentada no compasso 2 (motivo a2).



Figura 17: Motivo a2

A terceira no compasso 3 (motivo a3)



Figura 18: Motivo a3

A quarta no compasso 7.

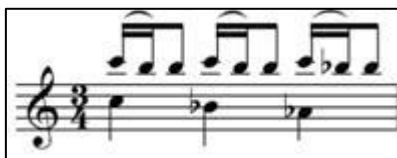


Figura 19: Motivo a4

A quinta e última variação, no compasso 9.

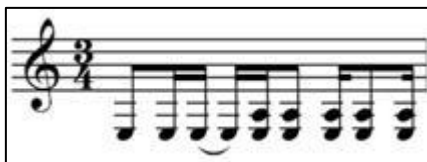


Figura 20: Motivo a5

O tema b também é variado ritmicamente no primeiro andamento, durante o desenvolvimento.

O início da coda é instável no que diz respeito a afirmação de um novo centro. Há a reafirmação de mi nos dois últimos compassos do andamento (S36 C3 e 4). A nota mi aparece como pedal no compasso 168 e enquanto o cromatismo presente na melodia principal prepara o acorde de mi maior que encerra o primeiro andamento.



Figura 23: Compassos 168-169

Recursos como expansão e retracção harmônica são utilizados no primeiro andamento. Na exposição, a expansão conduz ao retorno do motivo a uma terça acima, o que é obtido através do movimento melódico na voz superior durante o aumento gradual da textura. (S3 e 4 C9 e 10).

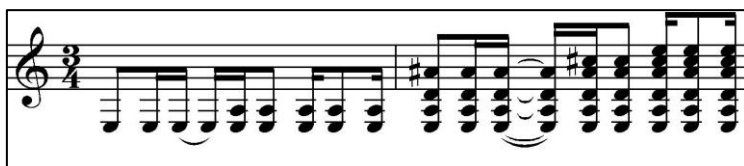


Figura 24: Exemplo de aumento gradual da textura na exposição

Há casos de expansão também no desenvolvimento. Nos compassos 108 a 112 é possível observar o acréscimo horizontal de uma nota a cada repetição do arpejo (S24 e 25 C108 a 112). Esta expansão prepara a melodia na voz inferior, até atingir a nota pedal mi que antecede a recapitulação e o retorno do centro tonal mi (S26 C1 a 3).



Figura 25: Exemplo de expansão harmônica

Nos compassos 127 a 131 há um exemplo do uso da retracção. Tal procedimento mantém o centro em mi, que permanece no segundo tema da presente secção.

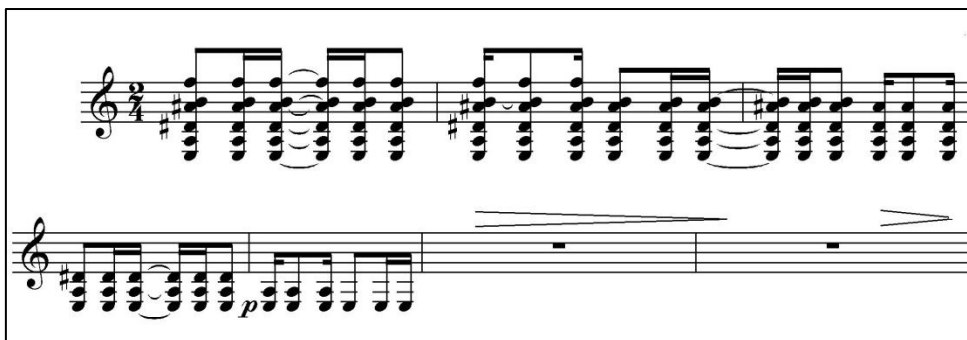


Figura 26: Exemplo de retracção no desenvolvimento

1.2.1. Movimentos cromáticos: melódicos e harmônicos⁶⁷

Todos os movimentos cromáticos no primeiro andamento aparecem antes da reapresentação do motivo a e de suas variações. Na exposição, este procedimento ocorre em dois momentos: No primeiro, nos compassos 12 e 13, o movimento é melódico acompanhado pelas notas mi, si, ré, lá e mi (S4 e 5 C12 e 13).



Figura 27: Compassos 12-13

No segundo caso envolve um movimento que inicia melódico no primeiro grupo de semicolcheias e posteriormente passa a quartas paralelas. (S6 C1 e 2).



Figura 28: S6 C1 e 2

O primeiro caso de movimento cromático harmônico ocorre na transição da exposição para o desenvolvimento, mais precisamente nos compassos 44 a 49. Note que neste caso o movimento nos acordes paralelos também é acompanhado por uma nota pedal (S11 e 12 C44 a 49).

⁶⁷ Ver capítulo III-4 transtonalismo: Movimentos cromáticos: melódicos e harmônicos.

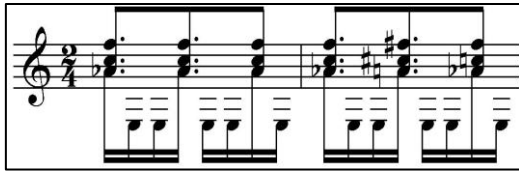


Figura 29: Exemplo de movimento cromático harmônico da transição

O segundo exemplo ocorre ainda no desenvolvimento entre os compassos 99 e 107. Aqui há um movimento rítmico na voz inferior enquanto os acordes sucedem-se cada grupo de quatro semicolcheias (S23 a 24 C99 a 107)



Figura 30: Compassos 99 a 107

Na coda há um movimento semelhante ao que aparece no fim da exposição. Neste caso ocorre mais precisamente entre os compassos 156 a 160 com utilização do intervalo de 4ª paralela e nota pedal (S34 C1 a 5).

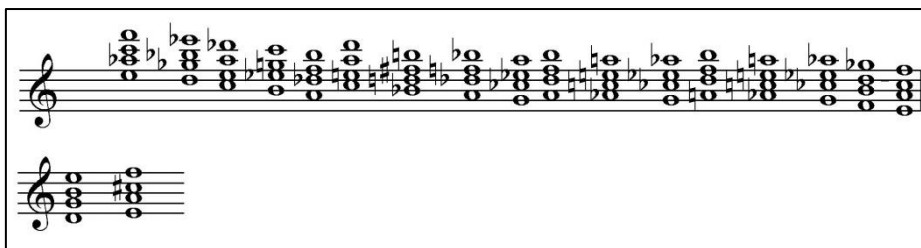


Figura 34: Progressão harmônica nos compassos 82-93

Ainda no desenvolvimento, (S22 a 23 C99 a 107) há outro encadeamento realizado com acordes maiores na segunda inversão e menores na primeira inversão.

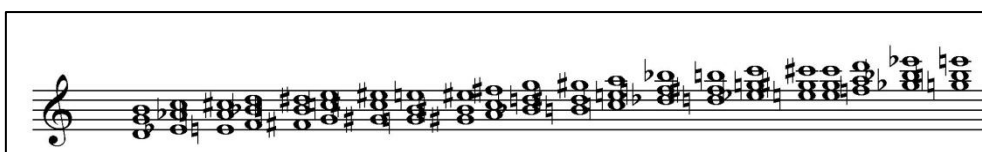


Figura 35: Progressão harmônica nos compassos 99-107

O primeiro encadeamento da recapitulação ocorre entre os compassos 134 a 154 (S31 a 33 C134 a 154). Entre os compassos 134 a 148 são utilizados acordes maiores com nona menor no baixo, a partir do compasso 149 são utilizados acordes maiores na segunda inversão.



Figura 36: Progressão harmônica nos compassos 134-154

Pode se constatar em todos os trechos a utilização constante de acordes maiores na segunda inversão e maiores na primeira, o que é motivado, de acordo com Scarduelli, “ em função do idioma do violão, em que trechos são executados em função de fôrmas da mão esquerda que se deslocam paralelamente através do braço do instrumento⁶⁹.” (2007: 98).

⁶⁹ Ver capítulo III-6: Sonatan⁹¹

1.3. Melodia⁷⁰

Durante a exposição são apresentados os dois motivos geradores de todo o primeiro andamento. O motivo a é rítmico e sincopado, esta característica permeará o presente motivo o andamento inteiro.

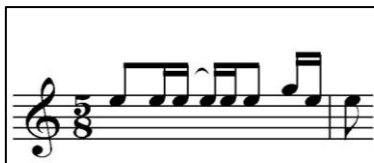


Figura 37: Motivo a

O motivo a também é apresentado no registro grave (motivo a5). O primeiro exemplo envolve a própria nota mi duas oitavas abaixo (S3 C2). A textura é alterada para harmônica gradativamente durante a apresentação deste motivo.



Figura 38: Motivo a no registro grave

O outro exemplo também envolve a nota mi duas oitavas abaixo (S5 C2 e 3) com acordes durante a apresentação.

⁷⁰ *Melodia: "The melody is certainly formulation than the theme. Condensation does not admit a too detailed elaboration, concentration of the content in a single line excludes presentation of remote consequences". (Schoenberg, 1967: 104)*

A melodia é certamente a formulação do tema. A a concentração do conteúdo em uma única linha não admite uma elaboração muito detalhada e exclui a apresentação de consequências mais remotas. (tradução nossa)

"The concentration of the main idea in a single melodic line requires a special kind of balance and organization, only partly explicable in terms of technique." (Schoenberg, 1967: 98)

A concentração da ideia principal em uma única linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização, só parcialmente explicável em termos técnicos. (tradução nossa)

"A melody could hardly include unmelodious elements; the concept of the melodious is intimately related to the concept of singbleness." (Schoenberg, 1967: 98)

Uma melodia dificilmente pode incluir elementos não melódicos; o conceito de melódico está intimamente relacionado com o conceito de cantável. (tradução nossa)

"Instrumental melodies admit much more freedom in every respect than vocals. But freedom prospers best when under control." (Schoenberg, 1967: 98)

A melodia instrumental admite muito mais liberdade que a vocal em todos os aspectos. Mas a liberdade prospera melhor quando sob controle. (tradução nossa)

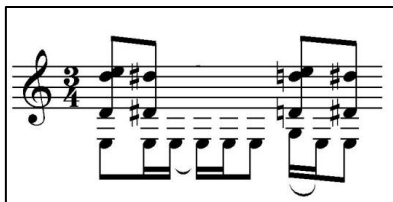


Figura 39: Motivo a duas oitavas abaixo

Almeida Prado explora constantemente o cromatismo no primeiro tema como já fora descritos anteriormente. A exploração do registro agudo do instrumento é realizada principalmente na escala do compasso 8.

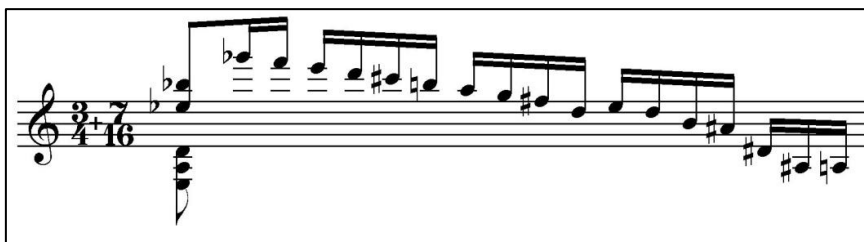


Figura 40: Compasso 8

Bem como nos dois exemplos de movimentos cromáticos harmônicos encontrados no primeiro tema.

O motivo b contrasta com o motivo a pela articulação e pelo ritmo (S8 C7)

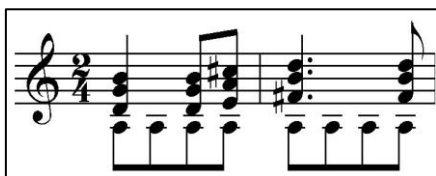


Figura 41: Motivo b

Entre os compassos 50 e 51, há uma variação do motivo a2, em que os dois primeiros compassos, compostos por quatro grupos de semicolcheias, mantém inicialmente o mesmo contorno melódico nos três primeiros grupos (S12 C3 e 4).

Logo após é iniciada uma série de repetições das notas mi, mib e mibb com variações rítmicas e mudança na fórmula de compassos. A variação neste caso consiste na diminuição rítmica que gera o efeito de ressonância demarcando o fim da exposição (S13 C1 e 2).



Figura 42: Ressonância no compasso 53

As variações que ocorrem no desenvolvimento obedecem à ordem de apresentação dos temas da exposição.⁷¹ A partir do compasso 65 é apresentada uma sequência de variações do motivo a2. O acompanhamento sincopado no baixo se mantém em cordas soltas com indicações de acentos no compasso 65. Há alteração na fórmula de compasso (5/8) e o aumento progressivo da tessitura a cada repetição proporciona a sensação auditiva de um crescendo que favorecerá o contraste do carácter indicado no compasso 71 (S17 e 18 C65 a 70).

Entre os compassos 94 a 99, tem início uma sequência rítmica construída a partir da variação do motivo a4. Há uma mudança gradativa da textura que resulta auditivamente em um crescendo. Este procedimento antecede o movimento cromático harmônico iniciado no compasso 99 (S22 e 23 C 94 a 99).

A reexposição difere da exposição nos seguintes aspectos: Nos compassos 122 a 126 o contorno melódico é alterado com relação a exposição, há também o acréscimo do acompanhamento em cordas soltas nos tempos forte de cada compasso. O contorno melódico favorece a anacruse nas duas últimas semicolcheias de cada compasso e o acompanhamento em cordas soltas intensifica o tempo forte no compasso seguinte.

A nota mi aparece como pedal em todo o tema B da reexposição, diferente das outras secções. O que difere em relação à exposição neste caso é o uso da nota pedal nas vozes superior e inferior, sem que haja mudança de nota (S30 a 33 C132 a 155).

⁷¹ Ver capítulo V-1.1: Estrutura formal

1.4. Tempo

O gráfico 1 apresenta as variações de tempo no primeiro andamento.

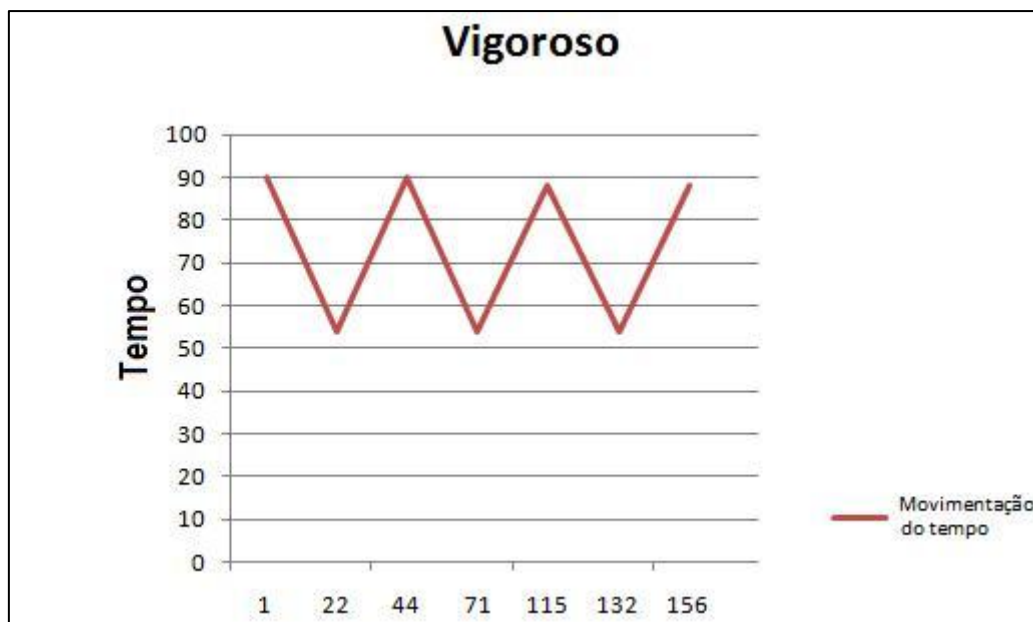


Gráfico 1: Representação gráfica do tempo no primeiro andamento

Pode-se a partir do gráfico 1 visualizar o contraste entre os tempos indicados em cada secção. A linha mostra quatro momentos em que o tempo atinge os valores mais altos. Na exposição, na transição e início do desenvolvimento, na reexposição e na coda.

As indicações de tempo por parte do compositor são apenas metronômicas. O carácter também é indicado em determinadas secções, respectivamente: *Vigoroso*, *Calmo*, *Cantando*, *Cantante* e *Menos Saudoso*. A predilecção das indicações de carácter em português pode ser explicada pelas características da fase pós moderna do compositor, na qual foi escrita a *Sonatan*⁷².

No primeiro andamento o tempo oscila entre 54 (*Calmo*) e 88 ou 92 (*Vigoroso*). A unidade de tempo sugerida em ambos os casos é a semínima. O primeiro andamento inicia com a indicação de *Vigoroso*, válido até o fim do primeiro tema. A próxima indicação sugerida é *Calmo* no tema B e permanece até o compasso 44 da transição.

A variação de tempo no desenvolvimento está directamente relacionada com os temas A e B e com as indicações de carácter. Quando o material desenvolvido usa como base o motivo a (que gera o tema A) a indicação de carácter é *Vigoroso* e o tempo 88 ou

⁷² Ver capítulo III-3: Fase Pós-Moderna.

92. Ao desenvolver o motivo b, as indicações de carácter variam entre cantante e cantando o que corresponde a aproximadamente a semínima 54.

As mudanças de tempo são súbitas de acordo com as indicações dadas pelo compositor, com exceção apenas de uma indicação de *accelerando* na transição (S10 C6). Entretanto há procedimentos comuns que antecedem a mudança de tempo, como instabilidade harmônica e acentuado carácter rítmico. A afirmação anterior pode ser verificada no final do tema A da exposição e nos primeiros compassos do tema B (S7 C1 a 7). A sincopa, os acentos e a instabilidade do centro tonal antecedem a mudança para “calmo” com a nota pedal que afirma o novo centro antes da entrada dos acordes (S7 C.1 a 7). No fim do tema B, as quiálteras de cinco e posteriormente de três, estão reforçadas pelo *accelerando* indicado (S10 C.6)

A nova indicação de tempo só ocorre com o retorno do tempo inicial na reexposição. Entretanto, a diminuição na figura rítmica da nota pedal no compasso 93 e a nova figuração sincopada já antecedem o novo tempo, assim como ocorreu nas outras secções (S21 a 26 C93 a 115).

O novo tempo aparece no tema B da reexposição e é antecipado pela retracção que se inicia no compasso 127 (S29 a 30 C127 a 132). A retomada do *tempo primeiro* na coda é feita de forma súbita, sem que haja nenhum elemento que indique o novo tempo no tema B (S33 a 34 C154 a 156).

1.5. Dinâmica

O gráfico 2 mostra a distribuição das indicações de dinâmica no primeiro andamento.

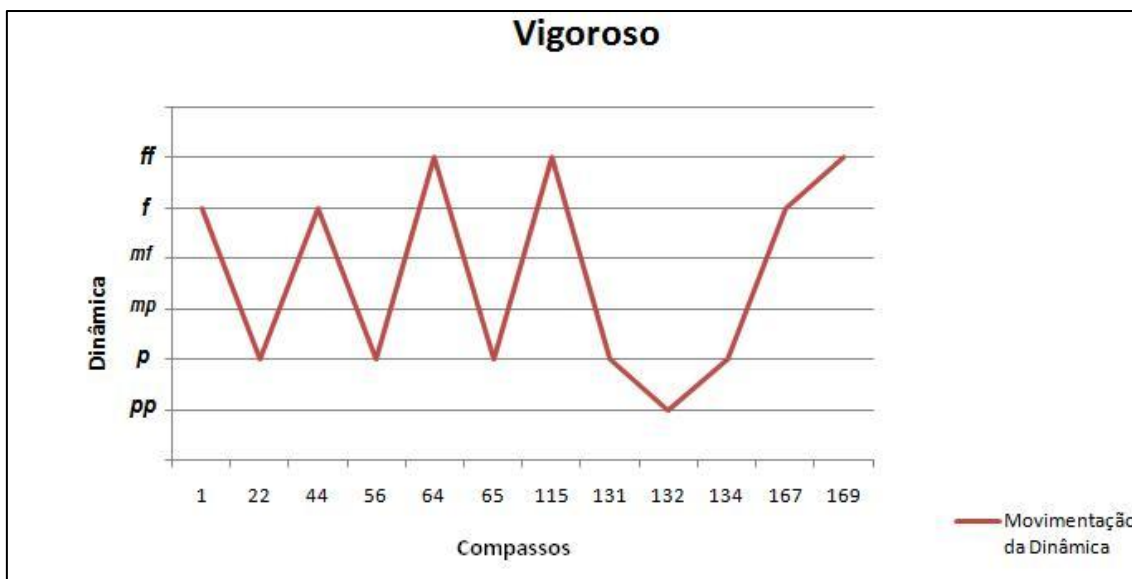


Gráfico 2: Representação gráfica da dinâmica no primeiro andamento

No primeiro andamento a amplitude dinâmica concentra-se em *p* e *f*. As indicações de *f* estão mais associadas ao motivo a enquanto as indicações de *p* concentram-se no motivo b. As extremidades dinâmicas são alcançadas apenas em dois momentos do primeiro andamento: *pp* no compasso 132 e *ff* no compasso 169.

O gráfico 2 mostra uma constante oscilação entre as indicações de *p* e *f*. Estas oscilações estão relacionadas as mudanças de secção da peça. O primeiro ponto em que a linha do gráfico atinge *p* é no compasso 22, início do tema B.

A próxima indicação é *p* no início do desenvolvimento. Esta mudança é feita de forma súbita e pela primeira vez esta dinâmica aparece ligada ao motivo a. No desenvolvimento as alterações na dinâmica são mais constantes, principalmente nos momentos em que há movimentos harmônicos cromáticos.⁷³

A linha do gráfico modifica o curso no compasso 132, onde pela primeira vez a dinâmica é *pp*. Esta indicação aparece no tema B da reexposição e permanece até a coda. As indicações de carácter apontam para um maior contraste deste com relação ao tema A e a coda, do que já fora feito nas secções anteriores.

⁷³ Ver capítulo III-4: Transtonalismo.

1.6. Redução Rítmica

A figura 43 mostra a distribuição das frases⁷⁴ na exposição do primeiro andamento.

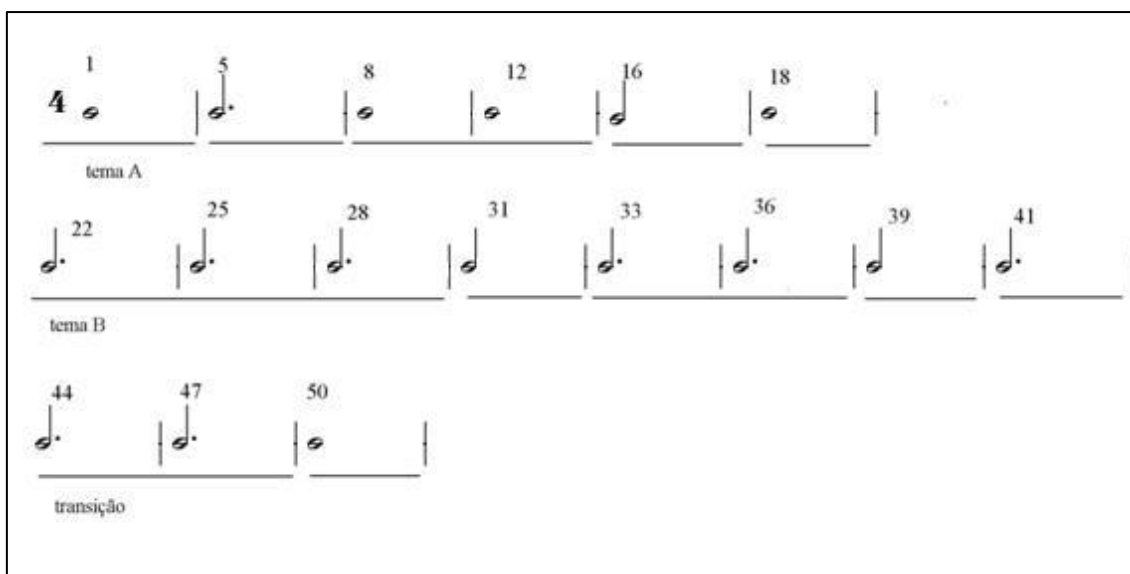


Figura 43: Redução rítmica na exposição do primeiro andamento

A proposta de redução rítmica sugerida por Rink, baseia-se na representação de um compasso através de uma figura rítmica (como uma semínima), logo uma frase de quatro compassos será representada por uma semibreve e será denominada de “hipercompasso”⁷⁵. De acordo com o autor “esta técnica redutora funciona muito bem com Chopin, cuja predileção por frases de quatro compassos é bem conhecida”⁷⁶.” (Rink, 2003:75)

⁷⁴ “Phrase: A phrase should be understood as, among other things, a directed motion in time from one tonal entity to another, these entities may be harmonies, melodic (in any voice or voices), or some combinations of the two.” (Rothestein, 1989: 5).

Uma frase pode ser entendida como, entre outras coisas, um movimento de uma entidade tonal para outra, estas entidades podem ser harmônicas, melódicas, (em uma ou mais vozes) ou a combinação das duas. (tradução nossa)

“Rhythm is particularly important in moulding the phrase. It contributes to interest and variety, it establishes character; and it is often the determining factor in establishing the unity of the phrase. The end of phrase is usually differentiated rhythmically to provide punctuation.”

“Phrase endings may be marked by a combination of distinguishing features, such as rhythmic reduction, melodic relaxation [...] or by any other suitable differentiation.” (Schoenberg, 1967: 3)

O ritmo é particularmente importante para moldar a frase. Ele contribui para o interesse e variedade, estabelece carácter, e muitas vezes é o factor determinante para estabelecer a unidade da frase. O fim da frase é geralmente diferenciado ritmicamente para fornecer sinais de pontuação.

As terminações de frase podem ser marcadas por uma combinação de características distintivas, como a redução rítmica, relaxamento melódico [...] ou por qualquer outro meio de diferenciação. (tradução nossa)

⁷⁵ Para uma exposição mais detalhada ver em Willian Rothestein *Phrase rhythm in tonal music*. Nova York, Schirmer Books. 1989.

⁷⁶ “This reductive technique works particularly well whit Chopin, whose predilection for four bar phrases is well know.” (Rink, 2003:75)

O ritmo de frase na *Sonata nº1* é bastante irregular, o que é ocasionado pelo tratamento harmônico, que não apresenta funções de tônica dominante e subdominante.⁷⁷ Esta característica dificulta inicialmente a aplicação da técnica redutora proposta por John Rink. Utilizou-se, portanto nesta redução divisões de subfrase dentro de algumas frases⁷⁸. As figuras rítmicas representam as subfrases, enquanto as linhas contínuas representam as frases. Este procedimento foi adotado com o objectivo de facilitar o entendimento da estrutura e assimilação desta.

As frases do tema A são de 2 a 8 compassos. A maior frase está localizada entre os compassos 8 e 16 e está dividida em duas subfrases de quatro compassos (Figura 43).

O tema B se divide em duas grandes frases, a primeira se estende por 13 compassos enquanto a segunda é composta de 8 compassos. A mudança da nota pedal de lá para mi define o fim de uma frase e o início de outra (S9 C5). A segunda frase é concluída na nota pedal lá, cuja repetição volta a afirmar o centro em lá (S10 C4). As duas frases estão divididas em subfrases de dois e três compassos.

A transição é composta de duas frases, a primeira de seis compassos e a segunda de quatro. A primeira frase está dividida em duas subfrases de três compassos, a segunda frase de quatro compassos inicia no compasso 50 e encerra no compasso 53, na ressonância criada pelas notas mi, mib e mibb (S13 e 14 C50 a 53).

⁷⁷ Ver capítulo III-4: transtonalismo

⁷⁸ A cerca das subfrases, Rothenstein diz: "*Indentification of melodic units as a subphrases is based on the incompleteness of their tonal contents.*" (Rothenstein, 1989:31)

A identificação de unidades melódicas como subphrases é baseada na incompletude de seu conteúdo tonal. (tradução nossa)

"*In general, divisions between subphrses tend to be subtler and more ambiguous than those between complete phrases. For the purposes of musical analysis, it is sometimes pointless to insist on a single set of subphrase divisions for a given phrase.*" (Rothenstein, 1989:32)

Em geral, divisões entre subfrases tendem ser mais subtis e mais ambíguas que as existentes entre frases completas. Para a proposta de análise musical, é algumas vezes indicado insistir em um único set de divisões de subfrase para uma frase. (tradução nossa)

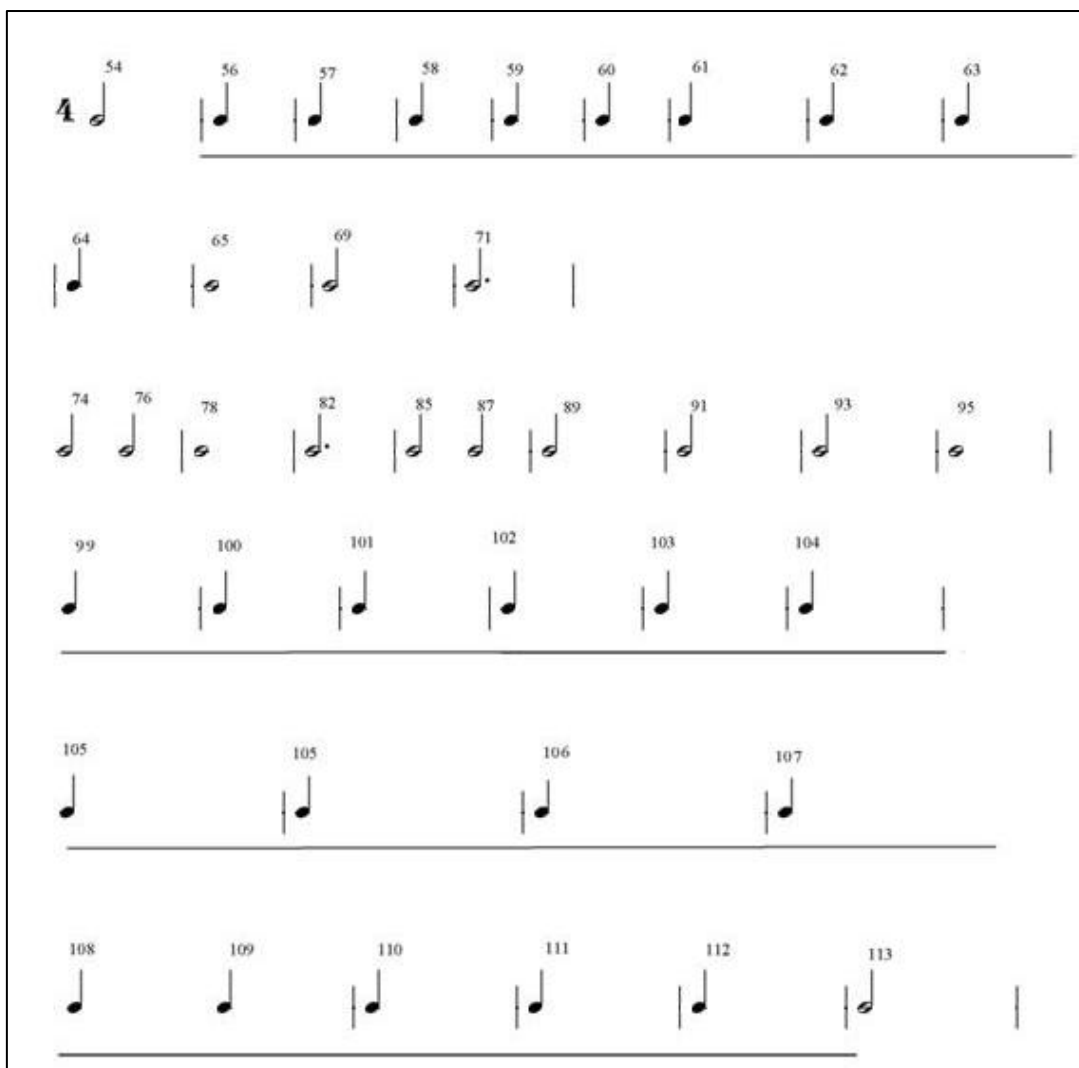


Figura 44: Redução rítmica no desenvolvimento do primeiro andamento

O desenvolvimento não apresenta centros tonais claramente estabelecidos, o que inicialmente dificulta a percepção da divisão das frases. Aqui é possível encontrar divisões de subfrases de um compasso. Esta divisão ocorre primeiramente na segunda frase de 8 compassos (S14 a 16 C56 a 63), cada subfrase representa o motivo a3 que é apresentado sempre uma segunda menor abaixo. A última subfrase encerra o movimento cromático descendente que começou com o motivo a3 no compasso 56, no início da frase.

A secção do desenvolvimento em que é apresentado o motivo b também apresenta duas grandes frases separadas pela mudança da nota pedal na voz inferior de lá para mi (S20 C1 e 2). A segunda frase é concluída no compasso 93 na mudança da figuração rítmica do baixo (S21 C7). As subfrases são compostas de dois a três compassos, com excepção da última subfrase de quatro compassos da primeira frase.

Entre os compassos 93 a 115 há três grandes frases que antecedem o retorno da exposição. Ambas são caracterizadas pela instabilidade harmônica e o carácter transitório. A divisão entre ambas é definida pela mudança na construção rítmica e textura. A frase iniciada no compasso 93 encerra no compasso 98 com o fim da variação do motivo a4 (S21 a 23 C93 a 98). É possível observar nesta frase a existência de duas subfrases, a primeira de dois e a segunda de quatro compassos, esta divisão ocorre na mudança de fórmula de compasso e de figura rítmica do baixo (S22 C2).

A próxima frase inicia com a entrada do movimento cromático dos acordes paralelos e estende-se até o compasso 108 (S23 e 24 C99 a 108). O desenho rítmico e a repetição deste padrão cada vez em uma altura diferente sugerem uma divisão de subfrases de um compasso cada.

Na entrada dos arpejos ascendentes inicia a nova frase que por sua vez é concluída no compasso 112 (S24 e 25 C.108 a 112). Aqui também é adoptada a subdivisão de subfrases de um compasso que representam cada um dos arpejos apresentados. Em sequência segue uma nova frase de dois compassos que mantém a nota pedal em mi, com o movimento melódico descendente na voz inferior (S26 C1 e 2).

A figura abaixo mostra a distribuição das frases na reexposição

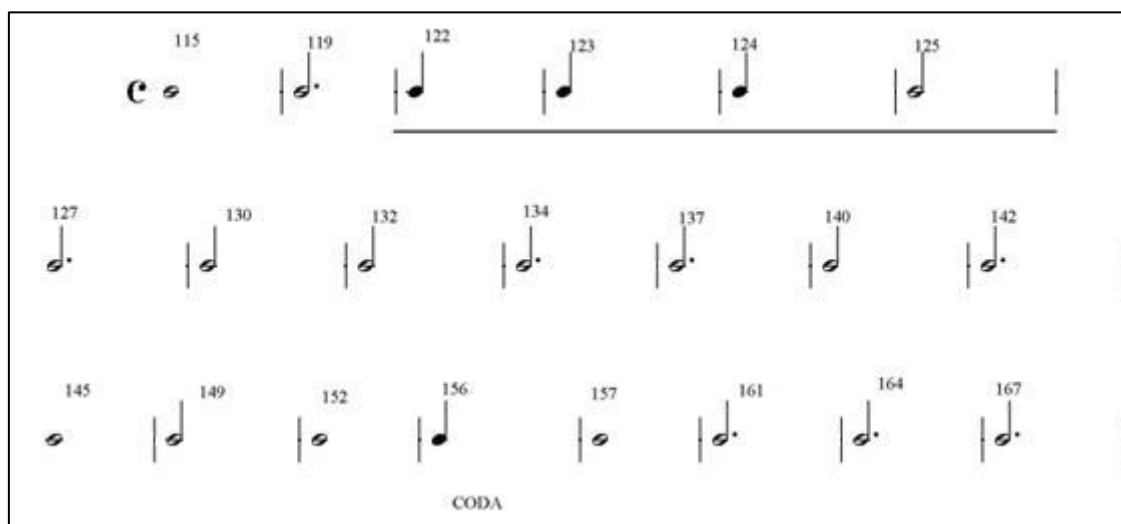


Figura 45: Redução rítmica na reexposição do primeiro andamento

A estrutura de frase da reexposição, iniciada no compasso 115, apresenta uma divisão semelhante à exposição. As duas primeiras frases são exactamente iguais às anteriormente apresentadas (Fig 43). As diferenças ocorrem na terceira frase, que não encerra em uma nova polarização ou reafirmação do centro anterior, mas sim com a

mudança de textura no compasso 127 (S28 e 29 C122 a 126). Neste compasso inicia a última frase do tema A.

Como ocorre com o tema B na exposição e no desenvolvimento, na reexposição este também está dividido em duas grandes frases, separadas no compasso 148 (S32 C7), em que os acordes maiores com nona menor no baixo dão lugar aos acordes maiores na primeira inversão. A última frase do tema B da reexposição encerra no compasso 155, com o abandono do pedal de mi (S32 e 33 C148 a 155).

1.7. Sugestões para execução e interpretação

As indicações dadas a seguir procuram apontar possibilidades de execução da digitação da mão direita e da mão esquerda⁷⁹, bem como sugerir alternativas para interpretação do texto musical de acordo com a redução rítmica⁸⁰ realizada no capítulo anterior. Tais sugestões estarão pautadas nos resultados obtidos a partir da análise realizada de acordo com as técnicas de John Rink.

Propõem-se que os acordes do início do primeiro andamento sejam executados com um rasgueado sobre todas as cordas que pode ser feito tanto com o polegar quanto com indicador. Dessa forma o carácter sugerido no título será mais claramente estabelecido, bem como a dinâmica sugerida.

A primeira nota do motivo a poderá ser apoiada para reforçar o aspecto rítmico após o rasgueado. A nota mi se tocada em corda solta favorecerá a ressonância, aspecto relevante na escrita de Almeida Prado⁸¹. Na primeira subfrase adotou-se a mesma digitação da mão esquerda da edição⁸².

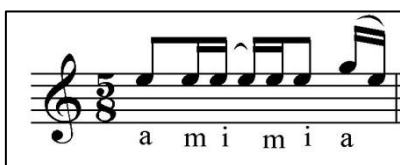


Figura 46: Digitação da mão direita no motivo a

Na digitação da mão esquerda no motivo a2 poderá ser usada respectivamente a seguinte combinação: fá#-1, sol-2, lá-0, dó-2, dó#-3, ré-0, fá-2 e si-0. Entre fá# - sol e dó –

⁷⁹ Uma vez que está a se utilizar a edição da *Sonata n.º1* da Tonos Verlag, a digitação que está sendo utilizada é a mesma proposta por Fábio Shiru Monteiro. Entretanto eventualmente serão modificadas algumas digitações. Tais modificações sempre virão acompanhadas de uma explicação justificando-as.

⁸⁰ Para uma melhor explicação das soluções propostas, abordar-se-á estas a partir das estruturas de frase e subfrase identificadas no capítulo anterior.

⁸¹ Ver capítulo III-2: A obra de José Antônio de Almeida Prado

⁸² Na sequência do texto não serão mais mencionadas as digitações que não sofreram alterações.

dó#, optou-se pelo uso do ligado, que resultará na divisão do motivo em dois grupos de três notas e um grupo de duas para evitar articulações deslocadas.

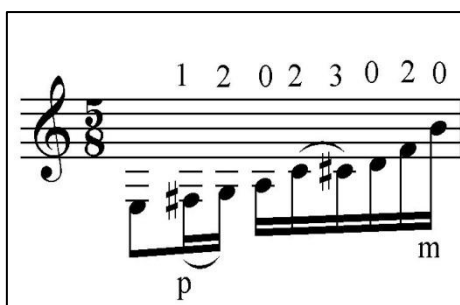


Figura 47: Digitação da mão esquerda do motivo a2

A digitação da mão direita do motivo a2 na segunda subfrase será executada com o dedo polegar, com exceção da última nota (si). Esta por sua vez poderá ser tocada com o dedo médio, aproveitando a posição da mão direita resultante do uso do polegar nas notas anteriores e evitando assim o movimento desnecessário da mão direita⁸³.

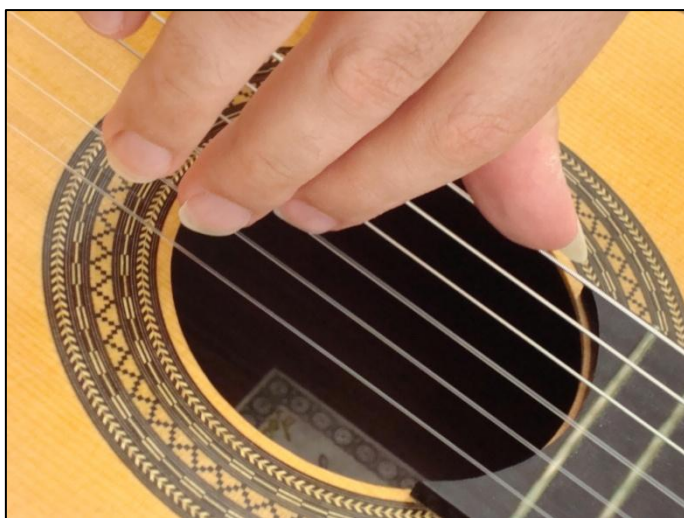


Figura 48: Posição do dedo médio durante a execução do motivo a2

O motivo a3 volta a apresentar a repetição da nota mi responsável pela afirmação do centro tonal na secção. Estas serão executadas na primeira corda solta, todas as repetições serão tocadas com indicador e médio na mão direita com exceção das notas que aparecem em simultâneo a sequência de terças, que poderão ser tocadas com o dedo

⁸³ A preocupação com o movimento desnecessário de qualquer uma das mãos, bem como de articulações específicas, não implicam necessariamente no estado de rigidez de ambas.

anelar. Sugere-se a digitação p-i na mão direita para as terças, com o intuito de destacar estas durante as repetições da nota mi.

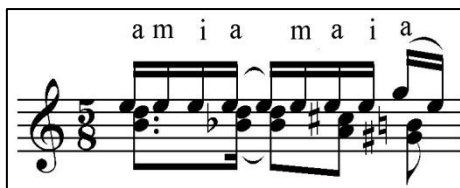


Figura 47: Digitação da mão direita do motivo a3

No motivo a4 sugere-se acentos na primeira semicólcheia de cada grupo que realçarão a rítmica e possibilitarão um maior destaque da voz inferior. No compasso 7 o polegar poderá ser usado na voz inferior a partir da segunda semicólcheia para maior clareza rítmica.

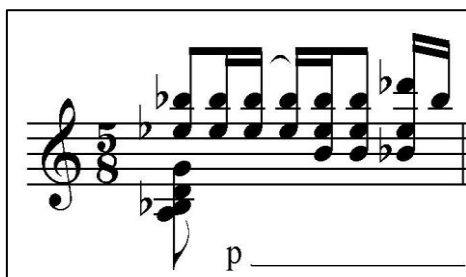


Figura 48: Compasso 7

A digitação da mão direita no primeiro compasso da terceira frase será sempre i-m, com exceção do fá# que antecede a mudança para a terceira posição. Sugere-se que este seja tocado com o polegar para facilitar o retorno do padrão i-m, que permanecerá até o ré#.

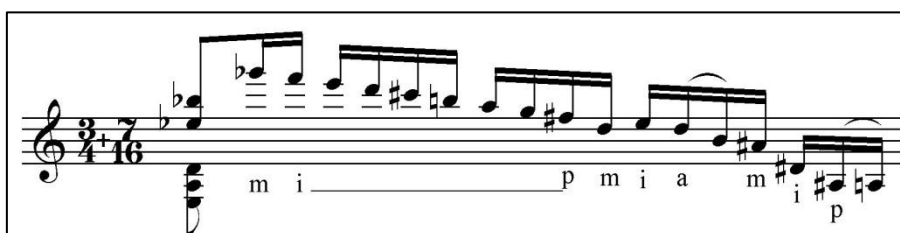


Figura 49: Digitação da mão direita no primeiro compasso da terceira frase

Na digitação presente na edição é indicado tocar o mi do movimento cromático dos compassos 12 e 13 (S4 C3 T1) solto. Optou-se porém por tocá-lo preso na segunda corda como ocorre posteriormente, com o intuito de estabelecer a ressonância decorrente do pedal em mi desde sua primeira aparição. O acorde no primeiro tempo pode ser executado com rasgueado, para evitar que sua duração seja obstruída.

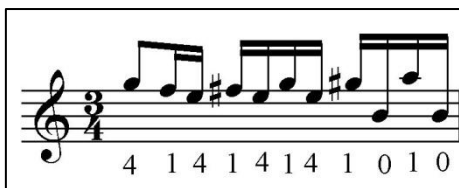


Figura 50: Digitação da mão esquerda na primeira subfrase da quarta frase

A frase seguinte aparece dividida em duas subfrases. A segunda exige uma atenção a mais do intérprete para os acentos deslocados propostos pelo compositor, cuja execução será favorecida pelo acorde que acompanha cada acento. No último grupo de semicolcheia da segunda subfrase (S7 C3 T2) propõem-se uma mudança de digitação da mão esquerda. As duas primeiras notas (lá e fá) continuarão tocadas com dedo 3 e 4 retardando a mudança de posição apenas para a metade do grupo, no terceiro fá, retardando o salto para um tempo fraco

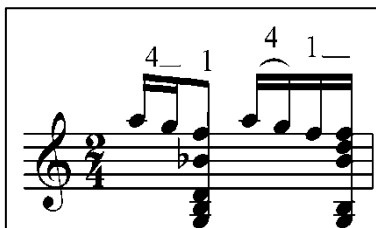


Figura 51: Digitação da mão esquerda em S7 C3 T2

No tema B o andamento e a dinâmica serão reduzidos bem como a movimentação rítmica. A divisão de subfrases⁸⁴ proposta na redução rítmica visa proporcionar uma ideia de fraseado organizado em pequenos grupos, o que possibilitou uma maior capacidade de memorização da secção. O uso de acordes arpejados dar-se-á apenas nos últimos acordes de cada subfrase, com o intuito de projectar durante a performance esta divisão. Para os demais acordes adoptou-se o toque *plaque*⁸⁵ através da unidade por contacto.⁸⁶ O vibrato pode ser usado em cada acorde, mas com maior intensidade nos picos melódicos de cada frase respectivamente: no segundo acorde do compasso 27 na primeira frase (S8 C3 T2) e no acorde do compasso 36 na segunda frase (S9 C4).

⁸⁴ Ver capítulo V-1.6: redução rítmica

⁸⁵ *Acorde Plaque, es decir, la simultaneidad en la emision de varias notas.* (Carlevaro 1979: 73)
Acorde Plaque, quer dizer, a simultaneidade na emissão de várias notas. (tradução nossa)

⁸⁶ *Se denomina UNIDAD POR CONTACTO la situación en la que, para tocar un acorde en cuerdas contiguas, los dedos índice, mayor y anular actúan como un solo bloque.* (Carlevaro 1979: 73)
Se denomina unidade por contacto a situação em que, para tocar um acorde nas cordas contíguas, os dedos indicador, médio e anelar atuam como um só bloco. (tradução nossa)

O mesmo toque usado nos acordes do tema B da exposição pode ser adotado nos acordes da transição. Na segunda frase da transição (S12 e 13 C50 a 53) os três primeiros grupos de semicolcheias da primeira subfrase serão executados com acento na primeira semicolcheia de cada grupo, para realçar o contorno melódico. Adotou-se o acento novamente na segunda subfrase para definir o ritmo.

Os princípios de execução e interpretação adotados no início do desenvolvimento serão os mesmos da exposição. Os arpejos entre os compassos 65 e 70 (S17 a 18 C65 a 70) seguem basicamente a mesma digitação da mão esquerda proposta. O próprio contorno melódico da voz superior sugere um crescendo a cada novo compasso.

A secção referente ao tema B do desenvolvimento (S17 a 21 C70 a 93) usa os mesmos princípios de toque e de divisão em frases e subfrases da secção anterior. Aqui a dificuldade consiste na execução das barras dos acordes, principalmente na primeira frase, na qual será usado vibrato para sustentar o acorde de acordo com a duração proposta. A mudança de acorde deve ser realizada após o baixo que segue.

A transição do desenvolvimento (S22 a 26 C95 a 114) é marcada pelo acentuado contraponto rítmico. Os acordes possuem sempre a mesma digitação da mão esquerda respectivamente: dedo 1, 2 e 3, com exceção do compasso 99 e 101, em que os acordes serão tocados em cordas soltas.

As alterações no discurso musical do tema A da reexposição (S27 a 30 C115 a 131) com relação a exposição só ocorrem a partir da terceira frase (S28 a 29 C122 a 126). A divisão desta em três subfrases de um compasso e uma de dois compassos poderá favorecer a clareza do contorno melódico juntamente com os acordes durante a execução.



Figura 52: Compassos 122 a 126

A última frase do tema A da reexposição (S29 a 30 C127 a 131) tem como característica a rítmica acentuada. Entretanto é possível constatar a repetição de um padrão que ocorre a cada aparição do motivo a, que aparece destacado na figura 55. A percepção deste padrão na frase pelo intérprete favorecerá na definição do ritmo.

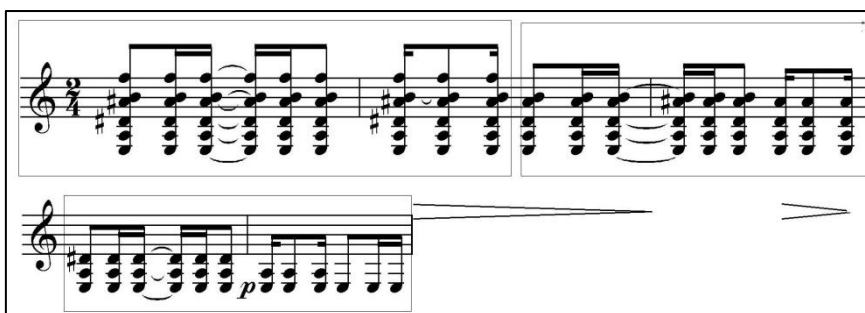


Figura 53: Compassos 127 a 131

No tema B da reexposição o pedal que aparece na voz inferior e superior, poderá ser executado na primeira e na sexta corda o que favorecerá a ressonância em toda a secção. A distribuição dos acordes é feita de forma a não obstruir a primeira corda, para não interromper a ressonância.

2. 2º Andamento: Interlúdio Chorinho

2.1. Estrutura Formal

O segundo andamento está escrito na forma A-B-A, como mostra a figura:

A				B				A			
a1	a2	a1'	Coda	b1	b1'	b2	coda	a1	a2	a1'	Coda
1-4	5-8	9-13	13-15	16-19	20-23	23-29	29-30	1-4	5-8	9-13	13-15
Lám				Lám				Lám			

Tabela 2: Estrutura Formal do Interlúdio

Cada secção está dividida em três subsecções e coda. Almeida Prado utiliza dois motivos principais, a (S1 C1) e b (S3 C3 e 4) como base para o desenvolvimento.



Figura 54: Motivo a

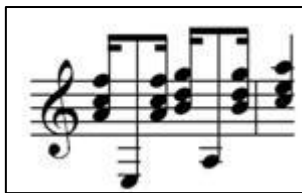


Figura 55: Motivo b

A primeira sessão está escrita entre os compassos 1 e 15, é caracterizada pelo contraponto em praticamente toda a sessão. Em B é desenvolvido o motivo b. O contraponto é abandonado dando lugar a escrita cordal. No compasso 22 a textura torna-se novamente polifônica (S5 e 6 C22 a 29). A secção encerra com uma coda, cujo acentuado cromatismo conduz ao retorno da secção A (S7 C2 e 3).

2.2. Harmonia

O tratamento harmônico dado a secção A do *chorinho* é marcado pela mudança de modo entre A e B. A primeira secção está em lá menor, o que é sublinhado principalmente pelo arpejo da tríade completa nos tempos fortes. (S1 C1 a 3).

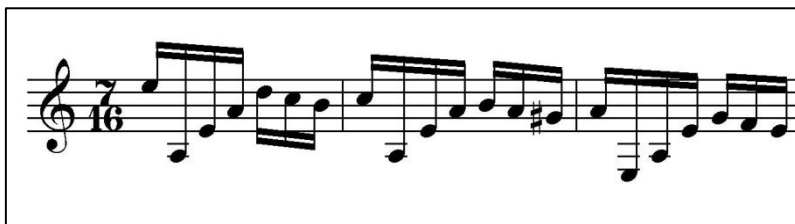


Figura 56: Compassos 1 a 3

É utilizado nesta secção, um acorde de sexta napolitana no compasso 8. Entretanto o compositor não resolve este acorde para a dominante antes de atingir a tônica, mas sim para a subdominante, como mostra a figura (S2 C4)



Figura 57: Compasso 4

A segunda secção está em Lá maior (verificar a melodia presente nos 4 primeiros compassos) (S4 e 5 C16 a 19). A presença dos sustenidos nas notas dó, fá e sol sugerem o modo maior.

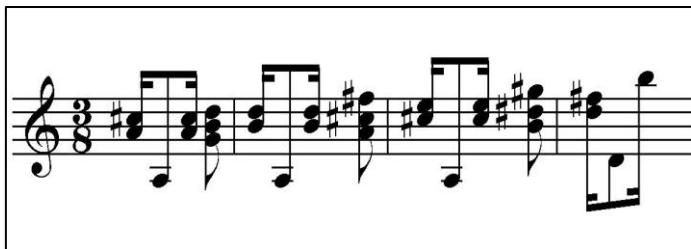


Figura 58: Compassos 16 a 19

A progressão avança por tons inteiros sem que ocorra uma relação funcional entre os acordes. De acordo com Scarduelli, “trata-se de uma característica do compositor (transtonalismo), em que acordes tonais, neste caso menores na primeira inversão, são encadeados sem a preocupação hierárquica do tonalismo.” (2007: 106)

Há uma mudança para textura polifônica entre os compassos 22 e 26, em que a síncope é mantida. (S.5 e 6 C.22 a 26)



Figura 59: Compassos 22 a 26

2.3. Melodia

A secção A apresenta os dois motivos que geram todo o segundo andamento, como fora dito anteriormente. O motivo a que é desenvolvido nos primeiros onze compassos tem como característica a melodia e acompanhamento dividindo a mesma linha melódica.

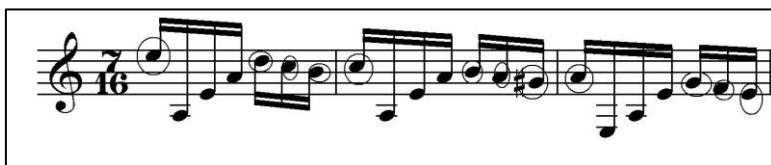


Figura 60: Contraponto da secção A

As notas marcadas assinalam a melodia enquanto as demais são acompanhamento.

As variações deste motivo restringem-se às alturas sem que haja alterações significativas no aspecto rítmico. A melodia principal é construída em graus conjuntos e mantém-se em um registro reduzido.

O compasso 4 traz uma particularidade com relação aos anteriores: Aqui o contraponto implícito é abandonado, dando lugar a um cromatismo que antecede o IV grau. (S1 C4)



Figura 61: Compasso 4

Esta mudança promove uma quebra na textura e na harmonia, pelas presenças das notas mi e ré# que acentuam o carácter transitório a este compasso.

O motivo b sob o qual está desenvolvida a secção B distingue-se pela textura e pela síncope (Fig-48). A partir do compasso 16, onde inicia a segunda secção, os aspectos acima mencionados estão mais presentes (S4 e 5 C16 a 20).



Figura 62: Motivo b

Nos compassos 16 a 19 há indicações de acentos por parte do compositor no último tempo de cada compasso, no qual uma nota é sobreposta ao intervalo de terça. O agregado de notas é transposto uma segunda acima (S4 a 5 C16 a 19).

A mudança de textura iniciada no compasso 23 é acompanhada pelo novo padrão rítmico que transita entre a voz superior e inferior. Enquanto estas são apresentadas em uma determinada voz são acompanhadas por semínimas. Este tratamento é abandonado no compasso 26 em que a movimentação melódica é mais constante em ambas as vozes (S5 a 6 C23 a 26).

A coda que inicia no compasso 29 é uma escala cromática que inicia em fá2 e encerra em ré4. A progressão cromática antecede o retorno da secção A (S7 C2 e 3).

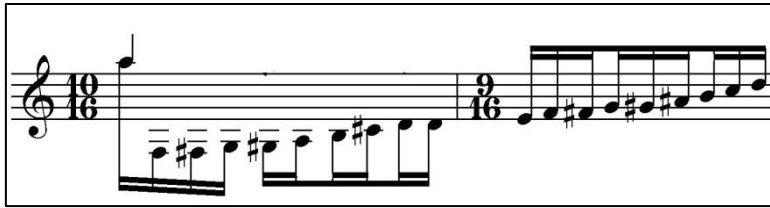


Figura 63: Coda

2.4. Dinâmica

O gráfico 3 retrata a distribuição da dinâmica no *chorinho*.

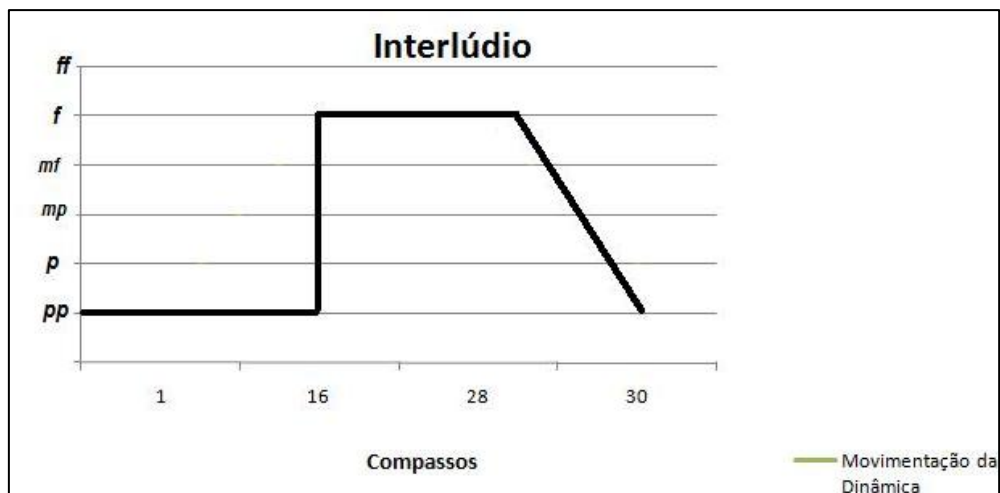


Gráfico 3: Representação gráfica da Dinâmica do segundo andamento

A amplitude neste andamento é de *pp* a *f*, a primeira secção é indicada por *pp* e a segunda *f*. Esta alteração é feita de forma súbita, sem outras indicações na entrada da textura contrapontística do tema B.

Nos dois últimos compassos, o compositor reitera a dinâmica *f* e indica um decrescendo no movimento melódico cromático ascendente que antecipa o retorno da secção A (S7 C2 a 3).

2.5. Redução rítmica

A figura 66 mostra a disposição das frases no segundo andamento da *Sonata n.º1*:

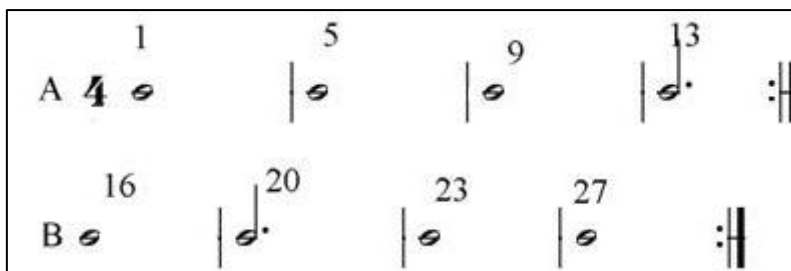


Figura 64: Redução Rítmica

A secção A está dividida em frases de quatro compassos. A primeira frase encerra na nota fá do quarto compasso, no qual instala-se o IV ainda que de forma pouco clara pela presença do movimento cromático ré, ré#, mi fá, que o retarda somente para o compasso 5 (S1 C4).

A segunda frase inicia-se no compasso 5 no IV, esta se estende até o compasso 8, com a progressão II IV I que acaba por estabelecer novamente a tônica e a fórmula de compasso 7/16 (S2 C1 a 4). A terceira frase encerra no compasso 13 com o acorde de lá menor (tônica) no estado fundamental (S3 C4).

A última frase distingue-se das demais por estar em três compassos. Inicia com o movimento cromático no compasso 13, passando pelo V grau no compasso 14 e finalmente é concluída no compasso 15 novamente na tônica (S3 a 5 C13 a 15). De uma forma geral as frases da secção A encerram na tônica geralmente em estado fundamental, com excepção da primeira frase que é concluída no IV grau.

A secção B, em que o modo menor é alterado para maior, também é caracterizada pela regularidade das frases que mantém a extensão de quatro compassos. A primeira frase inicia na tônica (lá maior) e encerra no quarto grau com a suspensão da nota si. A indicação de fermata dada pelo compositor e o salto envolvido estabelecem a uma tensão somente resolvida no compasso 20, no início de uma nova frase na tônica, no estado fundamental (S4 e 5 C16 a 20).

A nova frase encerra no compasso 23, com o retorno da textura polifônica (L5 C2 a 5). A frase iniciada no compasso 23 encerra no compasso 27 com o abandono da textura polifônica e a resolução na nota mi, V da tônica (S5 e 6 C23 a 27). A última frase é marcada pelos movimentos cromáticos, e novamente pelo uso da progressão II V I, que restabelecem o retorno do modo menor e a tônica (S6 e 7 C27 a 30).

2.6. Sugestões para execução e interpretação

Na secção A, voz superior teve a digitação alterada com o primeiro mi tocado na corda solta, com o intuito de evitar o uso de barras e mudanças na posição da mão esquerda. Utilizou-se o toque apoiado na primeira semicolcheia da voz principal de cada compasso, tal recurso será utilizado até o fim da terceira frase.

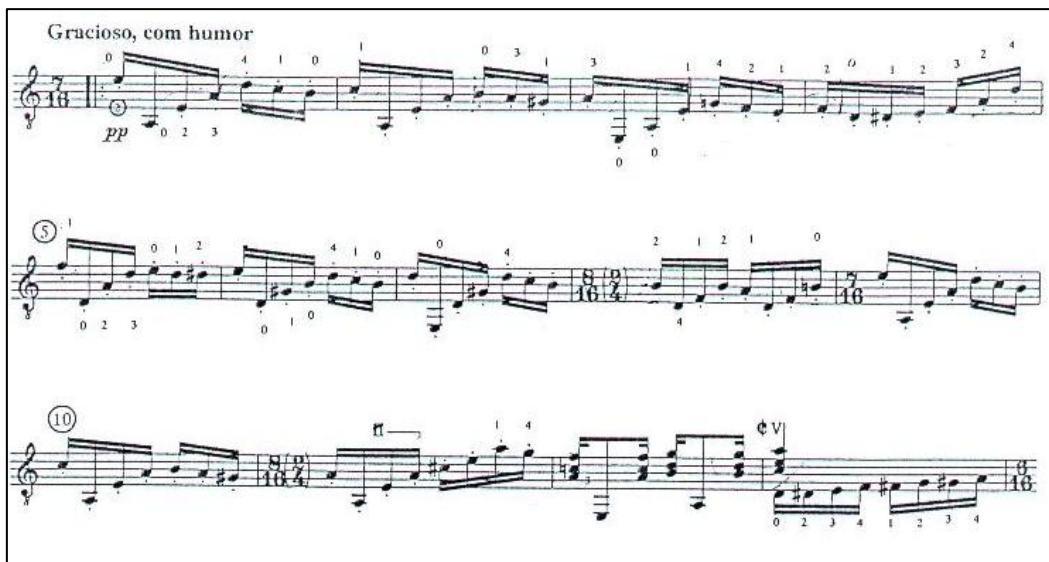


Figura 65: Digitação da mão esquerda na primeira secção do Chorinho

A primeira apresentação do motivo b ocorre na primeira secção (S3 C3). Sugere-se que os acordes sejam executados com o toque *plaqué* como recurso para manter o rigor rítmico. Este procedimento irá manter-se em todo segundo andamento.

O tratamento polifônico retorna no compasso 22 desta vez sob o motivo b. A voz inferior poderá ser sempre tocada com o polegar, inclusive no início do compasso 22, com o propósito de destaca-la do decorrer da secção. O toque apoiado volta a ser utilizado no compasso 28 para distinguir as vozes em meio ao contraponto implícito. (S7 C1)

Na coda (S7 C1 e 2) o compasso final foi digitado de forma que os três grupos de semicolcheias sejam tocados na quarta corda, para sublinhar a melodia nas cordas graves e a tensão gerada pelo cromatismo.

3. 3º Andamento: Cantiga

3.1. Estrutura formal

O terceiro andamento está escrito em A B A', com introdução e transição.

A				B			A'		
Intro	A	a'	Trans	B	b'	Coda	A	a'	Codeta
1-4	4-10	11-23	23-30	31-41	42-46	46-48	49-55	55-66	65-65
	Motivo a			Motivo b			Motivo a		
Mi___	Sol Lídio	Dó Lídio	Sem definição de modo	Sol (alternância de modo: jônio e eólio)			Sol Lídio	Mi eólio	Sol Lídio
							No baixo		
							Mi eólio		
							Na melodia		

Tabela 3: Estrutura formal da Cantiga

A secção A é desenvolvida a partir do motivo a (S1 C4 e 5), uma melodia acompanhada por arpejos escritos em semicolcheias e colcheias.



Figura 66: Motivo a

De acordo com Scarduelli “ O tema desta melodia foi retirado de *Cantiga de Amor* feita por Almeida Prado para o filme *Doramundo*, mais tarde foi também utilizado em sua *Sonata nº4* para piano.” (2007: 110)

A secção A é dividida em introdução (S1 C1 a 4), a (S1 a 3 C4 a 10), a' (S3 a 6 C11 a 23) e transição (S6 a 8 C23 a 30). Esta divisão é baseada no motivo utilizado e no centro. Os quatro primeiros compassos são a introdução na qual é estabelecido o centro em sol, na subsecção seguinte (a) é apresentado o primeiro motivo, em a' o motivo a permanece, entretanto há mudança de centro de sol para dó. A transição é caracterizada pela instabilidade quanto à definição do modo, consequência da melodia que progride por tons inteiros.

A secção B é subdividida em b (S8 e 9 C38 a 41), b' (S8 e 9 C42 a 46) e coda (S8 C2 e 3). Aqui o motivo permanece o mesmo em b e b' com mudança apenas no modo de jônio para eólio. Nesta secção o compositor faz uso de terças acompanhadas por uma nota pedal.



Figura 67: Motivo b

A secção A' é construída a partir do mesmo motivo gerador da secção A. Entretanto neste caso a melodia é apresentada no baixo. (S11 C2 e 3) As subdivisões são respectivamente: a, a' e coda. Note que as subdivisões de A' excluem a introdução e a transição presentes em A. A subdivisão a, traz o motivo a da mesma forma como fora apresentado na secção anterior, porém com mudança de voz (S11 e 12 C49 a 55) em b, o motivo rítmico permanece, porém o centro é alterado para mi (S12 a 14 C56 a 65). Na coda o acorde de sol encerra a peça, retornando ao centro inicial (S14 C4 e 5).

3.2. Harmonia

No terceiro andamento da Sonata nº1 Almeida Prado percorre vários modos com sol como centro principal. Este é um procedimento a respeito do qual o compositor comenta: “Assim não fico preso a um modo, e “passeio” em vários modos dentro de sol, como é o nosso folclore.” (Prado apud Scardulli 2007: 105)

Como fora dito anteriormente a introdução define o centro em sol, através do arpejo da tríade e da progressão do baixo que vai de mi a sol (S1 C1 a3)

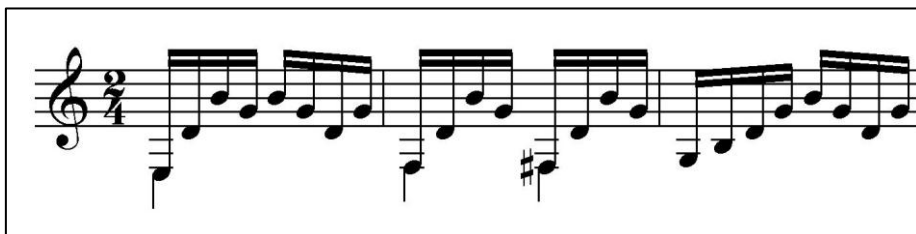


Figura 68: Introdução 3º andamento

Almeida Prado desenvolve toda a secção A basicamente utilizando o modo lídio e mixolídio. Entre os compassos 4 a 10 o compositor mantém o centro em sol e as presenças de fá# e dó# estabelecem o modo lídio (S1 a 3 C4 a 10). Entretanto a recorrência de fá

natural no compasso 7 estabelece mesmo, que momentaneamente, o modo mixolídio (S2 C3).

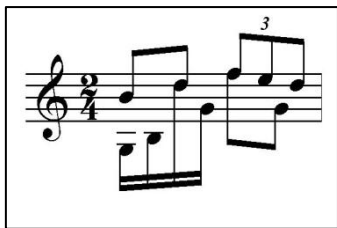


Figura 69: Compasso 7

Entre os compassos 11 e 22 ocorre a primeira mudança de centro para dó, o modo lídio é preservado. A exceção ocorre no compasso 21 em que o fá natural estabelece sol mixolídio (S5 C5).

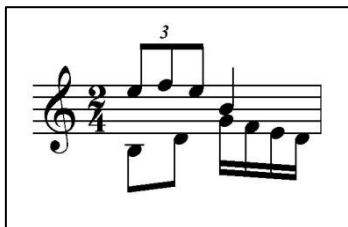


Figura 70: Compasso 21

A transição não mantém um centro específico: o compositor estabelece uma progressão na melodia a partir do intervalo de trítono (S6 a 8 C23 a 30).

Na secção B o centro retorna a sol com alternância dos modos Jônio Eólio como mostra o quadro da estrutura formal (Fig-61).

A secção A' mantém grande parte dos procedimentos harmônicos utilizados em A, inclusive a passagem pelo modo mixolídio no compasso 52 (S11 C5). Entretanto há nesta secção dois procedimentos novos em relação as outras secções. Entre os compassos 49 a 55, ocorre a utilização simultânea de dois modos, mi eólio no acompanhamento e sol lídio na melodia (S10 a 12 C49 a 55). Esta ambiguidade encerra no compasso 56 em que a melodia passa a mi eólio estabelecendo o mesmo modo presente no acompanhamento (S12 C4).

No último compasso há um acorde de Sol maior que volta a definir o centro em Sol. Entretanto não há uma progressão melódica que conduza ao novo centro (S14 C5).

3.3. Melodia

A introdução do terceiro andamento é uma sequência de arpejos com uma melodia ascendente e cromática em que, com excepção da primeira nota, as demais são precedidas por uma *appoggiatura* (S1 C1 a 3).

Na secção A a melodia é rítmica e sincopada: o último tempo (tempo fraco) de um compasso é ligado ao primeiro tempo (tempo forte) do compasso seguinte. Esta rítmica se manterá em praticamente toda a secção A (S1 e 2 C4 a 9).

A melodia principal contém as notas que alteram o modo durante o terceiro andamento. O primeiro exemplo será o fá do compasso 7, que estabelecerá o mixolídio (S2 C3). Posteriormente no compasso 21, o mesmo procedimento ocorre envolvendo a nota fá novamente estabelecendo sol mixolídio (S5 C5).

A melodia da secção A atinge seu clímax no compasso 19 na nota ré5 uma única vez o que valoriza o ponto extremo da tessitura. Esta nota é precedida pela nota si uma terça menor abaixo (S5 C2). Almeida Prado amplia a tessitura melódica gradualmente durante a secção A. No compasso 10 a melodia passa para o registo grave, mais precisamente, entre os centros de sol e dó (S3 C1).

A melodia da transição progride por terças ascendentes com indicações de acentos em cada nota (S6 C2). No compasso 25 o intervalo de trítone é adoptado entre as notas da melodia, que conduz até a secção B (S6 e 7 C25 a 29).

A secção B é desenvolvida através do motivo b, construído em terças sob o acompanhamento da nota pedal ré (S8 C31 a 32). A melodia da secção B se mantém em um registo reduzido, entre lá2 e sol4.

A secção A' traz a motivo a desenvolvido na voz inferior. O acompanhamento ora feito na secção A na voz inferior passa a voz superior conservando basicamente a mesma rítmica. A exploração da tessitura nesta secção ocorre na região grave sendo mi2 a nota mais grave, esta é prolongada de um compasso a outro e é atingida apenas uma vez com excepção do compasso 65 antes do acorde final (S13 C2 a 3).

3.4. Redução Rítmica

A figura 73 mostra a disposição das frases⁸⁷ no terceiro andamento.

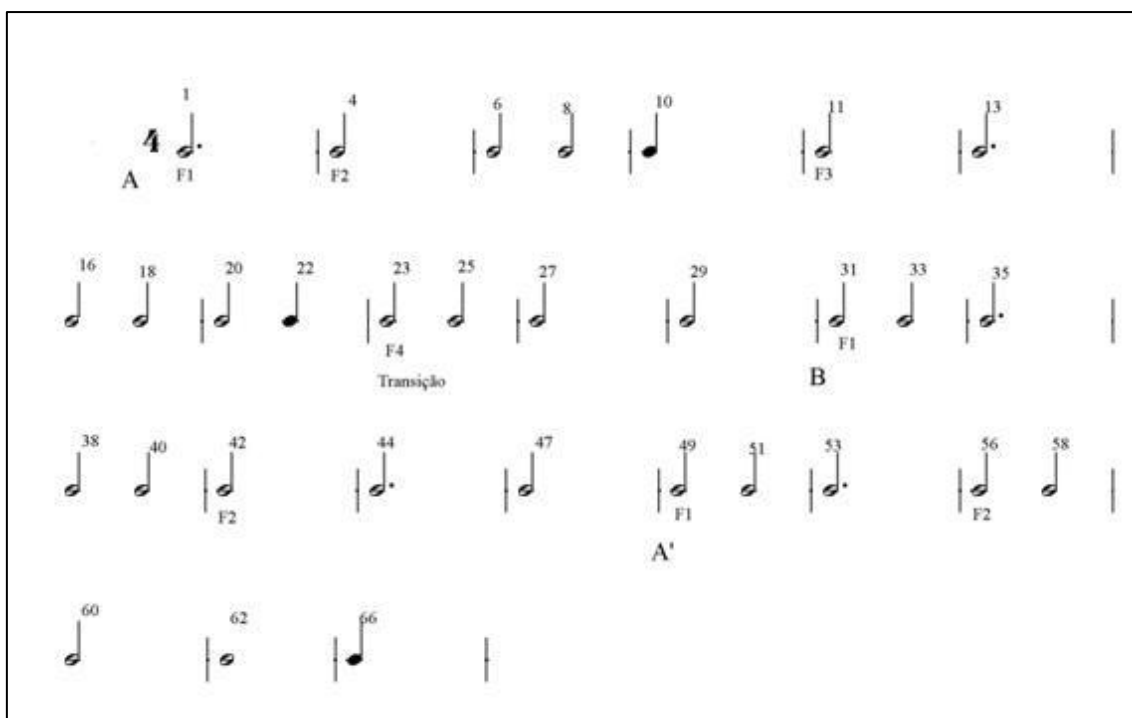


Figura 71: Redução rítmica 3º andamento

As frases regulares de quatro compassos do segundo andamento, não são encontradas no terceiro. A figura acima mostra uma divisão com frases mais longas (cinco a sete compassos) divididas em subfrases de um a três compassos, como ocorre na secções A e A'. A introdução é o único caso em que não ocorre esta subdivisão.

No compasso 23 a transição inicia em direcção a secção B. A instabilidade do centro na transição⁸⁸ dificulta a compreensão imediata da próxima frase, que se estende até o compasso 30. (S6 a 8 C23 a 30).

Na secção B também há frases mais longas divididas em subfrases. Cada subfrase é concluída em um acorde que separa a movimentação rítmica durante a frase, como mostra a figura 74

⁸⁷ As indicações de F. abaixo de determinadas figuras indicam as frases que são compostas por subfrases simbolizadas pelas figuras rítmicas. As frase iniciam em uma indicação de F. e são concluídas na próxima. Diferentemente do primeiro andamento em que foram utilizados ligados, aqui optou-se por esta representação uma vez que a divisão de frase e subfrase ocorre em todo o andamento.

⁸⁸ Ver capítulo V-3.1 Cantiga: Estrutura Formal

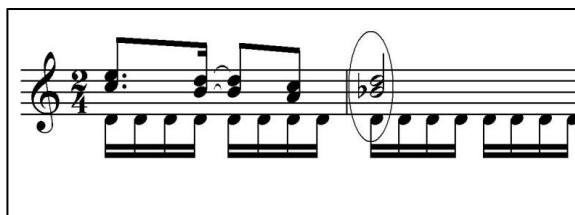


Figura 72: Motivo b

3.5 Sugestões para execução e interpretação

Para a execução da linha melódica, na introdução da *Cantiga*, optou-se pelo toque apoiado do polegar na melodia do registro grave nas *apoggiaturas*, para destacar cada mudança de nota. A digitação da mão esquerda está indicada na figura abaixo.

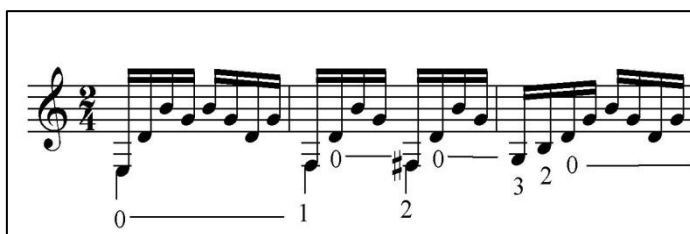


Figura 73: Digitação da mão esquerda na introdução

Na secção A (S1 a 8 C4 a 30) a digitação da mão esquerda prezou por evitar saltos e deslocamentos no decorrer de cada apresentação do motivo a. Optou-se pelo uso do anelar para primeira nota do motivo e do dedo médio para segunda. Esta opção resultou eficaz para diferenciar a sonoridade da primeira para segunda semínima.

Na transição (S6 a 8 C23 a 30) o lá# do compasso 25 é o clímax da melodia, este será mais claramente realçado se o intérprete realizar um crescendo gradual a cada grupo de semicolcheia desde o compasso 23 (S6 C2 a 4).

A escolha da digitação da mão esquerda na secção B optou em não utilizar a primeira corda solta, com o objectivo de realçar a sonoridade de cada terça, o que é facilitado pelo uso de posições mais distantes no braço da guitarra (5° e 6°). O cuidado em destacar as terças é motivado pela necessidade de relembrar a sonoridade de uma viola caipira⁸⁹.

⁸⁹ Ver capítulo III-6: Sonata nº1.

4. 4º Andamento Toccata Rondó

4.1. Estrutura Formal

O 4º andamento está escrito na forma Rondó, conforme indicado no título:

A		B			A'		C			A''		CODA
a1	a2	b	b1	b3	a1'	a2'	c	c1	c2	a1''	a''2	Coda codetta
1-8	9-16	17-23	24-29	30-36	37-40	41-48	49-55	55-58	58-69	69-72	72-80	81-83 84-90
Mi		Si _____ S/centro Def. ⁹⁰			Sol		Si	Ré	Si	Fá		S/ centro def.
1-16		17-36			37-48		49-69			69-80		81-90

Tabela 4: Estrutura Formal Toccata - Rondó

O constante uso de acordes da secção A proporciona uma sonoridade densa no início do andamento. De acordo com Scarduelli “a textura é o principal elemento de contraste entre os temas A B e C. Seu tratamento em A é vertical, ou seja, formado principalmente por acordes densos de até seis sons.” (2007: 119)

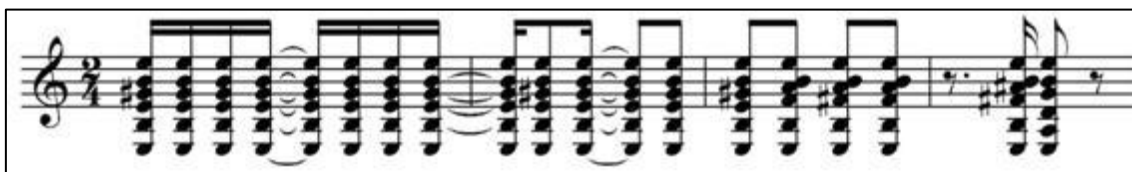


Figura 74: Acordes 4º andamento

A secção B contrasta com A pela escrita horizontal e por apresentar uma clara mudança de textura proporcionada pela exclusão dos acordes. A síncope permeia toda esta secção desde a melodia acompanhada pelo pedal si (S4 C3 a 5).

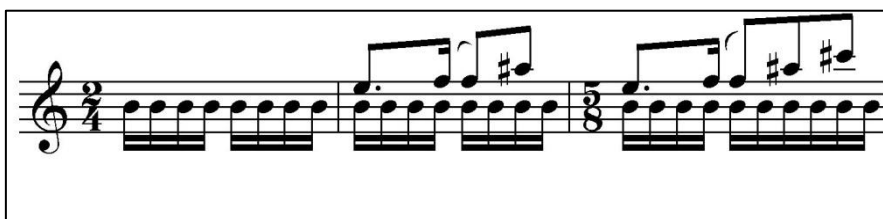


Figura 75: Compassos 3 a 5

Em C é apresentado uma melodia acompanhada por acordes arpejados (L.11 C.1 e 2).

⁹⁰ Sem centro definido

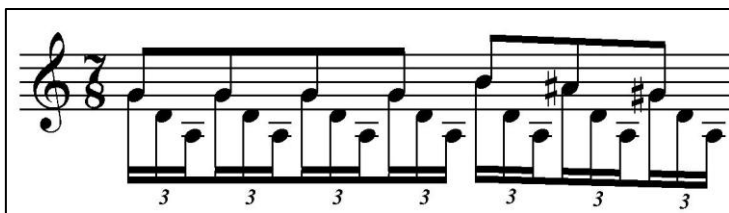


Figura 76: Compasso 49

Há três mudanças de centro em C, a primeira é definida pela polarização da nota si (S11 a 14 C49 a 55), na segunda a nota polarizada é ré (S14 e 15 C55 a 58) e a terceira novamente a polarização retorna para si (S15 a 17 C58 a 69).

No entanto no fim desta secção (S17 e 18 C65 a 68) os acordes densos da secção A retornam acompanhados por arpejos, que proporcionam uma espécie de preparação para a secção A”.

As secções A’ e A” conservam as mesmas características referentes a textura e ritmo de A, entretanto variam no que diz respeito a harmonia. Em A é polarizada a nota mi, em A’ a nota sol e A” a nota fá.

O quarto andamento encerra com coda (S21 a 23 C81 a 90), com a reafirmação do centro em mi no acorde do último compasso.

4.2. Harmonia

No quarto andamento, Almeida Prado varia o centro em todas as secções. Na secção A a repetição da nota mi no acorde de mi maior define o centro em que permanecerá toda a secção (S1 a 2 C1 a 16).

Em B o centro estabelecido passa a ser Si, pela nota pedal nos dois primeiros compassos da secção (S4 a 6 C17 a 25). Entre os compassos 26 a 36, retorna instabilidade harmônica, com o abandono do centro em Si e nenhuma nota polarizada (S6 a 8 C26 a 36).

A secção C também utiliza Si como centro (S11 a 14 C49 a 55), entretanto, o compositor muda o centro para Ré entre os compassos 55 a 58 (S14 e 15 C55 a 58). A partir do compasso 58 o centro retorna para si, o qual permanece até o compasso 64.

As secções A’ e A” mantêm a mesma estrutura rítmica de A, tendo A’ sol como centro e A” fá, como já fora dito anteriormente. Tal como ocorre em A o centro é definido pela repetição da nota fundamental dos respectivos acordes maiores.

Em A'' o movimento se distingue por ser descendente e realizado na região média do instrumento (S20 e 21 C72 a 80).



Figura 81: Movimento cromático harmônico da secção A''

Na coda o procedimento também ocorre com o cromatismo mantido nas vozes externas (S21 a 23 C81 a 83).

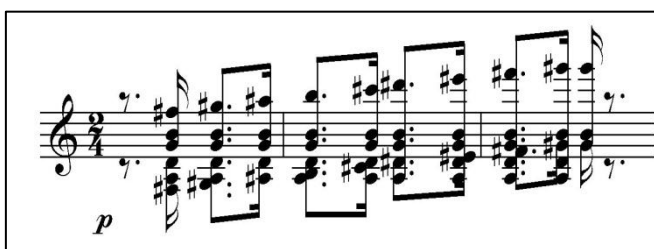


Figura 82: Movimento cromático harmônico da coda

4.3. Melodia

Ao final das secções A, A' e A'' inicia o processo de expansão e retracção rítmica com movimento cromático no baixo. Na secção A este movimento ocorre de forma melódica, explora o registo de fá2 a ré3. As duas primeiras apresentações deste movimento iniciam em fá e posteriormente são transpostas uma terça menor e uma terça maior acima (S2 a 3 C9 a 15).

Na secção A' o movimento ocorre por quartas, neste caso a exploração da tessitura é praticamente a mesma. A primeira apresentação inicia com o intervalo mi-lá, passa por fá#- si, e nos últimos dois casos em sol#-dó# (S9 a 11 C41 a 48).

Na secção A'' o movimento cromático é descendente, porém conserva-se o procedimento de expansão e retracção. A nota fá permanece como pedal, enquanto o movimento segue nas vozes inferiores (S19 a 21 C73 a 80).

A secção B tem um tratamento horizontal e a melodia sincopada na voz superior é acompanhada pela nota pedal si. O intervalo de segunda aparece no início de cada compasso (S4 C3 a5). No compasso 21 a nota pedal passa a voz superior (S5 C.1). Há uma contínua exploração de saltos entre os compassos 22 a 30. Inicialmente este intervalo é de sétima menor descendente (S5 a 6 C22 a 25). Posteriormente este intervalo transcende a oitava, mi- sol#, há uma segunda, sol#-lá, no baixo que permanece até o fim deste trecho

(S7 a 8 C26 a 30). Outro movimento cromático na voz inferior, fortemente acentuado e rítmico aparece por duas vezes conservando o mesmo contorno melódico (S8 e 9 C30 a 35).

Na secção C o elemento melódico está mais evidente. O acompanhamento realizado por arpejos sugere a execução em cordas soltas. A melodia desta secção pode ser dividida em duas partes: a primeira que polariza a nota si, com intervenções de sequências melódicas formadas por três notas (S11 a 14 C49 a 55).

No compasso 55 a nota polarizada passa a ser ré, as sequências melódicas permanecem desta vez no registo grave (S14 a 15 C55 a 58). No compasso 58 retorna a polarização e o centro em si, as sequências permanecem inicialmente no registo agudo, porém gradativamente descendendo até a lá2, que antecede o acorde de fá no compasso 65 (S15 a 17 C58 a 64).

No compasso 65, há uma sequência melódica de três notas. Nas duas primeiras apresentações desta sequência as notas permanecem as mesmas, variando a resolução que primeiramente é em fá e depois em si. Na terceira apresentação, esta aparece transposta uma segunda maior acima e com o contorno modificado em direcção ascendente. Isto ocorre para que se atinja o clímax da melodia da secção C na nota ré5. A última apresentação inicia na altura original em direcção ascendente, para que seja alcançada a nota fá que será o centro da nova secção (A'') (S17 a 19 C65 a 69).

4.4. Tempo

A unidade de tempo é semínima, que tem a indicação metronômica de 92 a 96 (S1 C1). Entretanto nenhuma outra indicação de tempo é dada pelo compositor, com excepção do *poco rallentando* no compasso 68, que antecede a secção A'' (S17 C1).

As demais secções, de acordo com as indicações, seguem com o mesmo tempo. O exemplo do compasso 68 é antecipado pela sequência melódica descendente do fim da secção C e como ocorre no primeiro andamento aparece em mudanças de secção.

4.5. Dinâmica

A dinâmica do quarto andamento é retratada no gráfico 4.

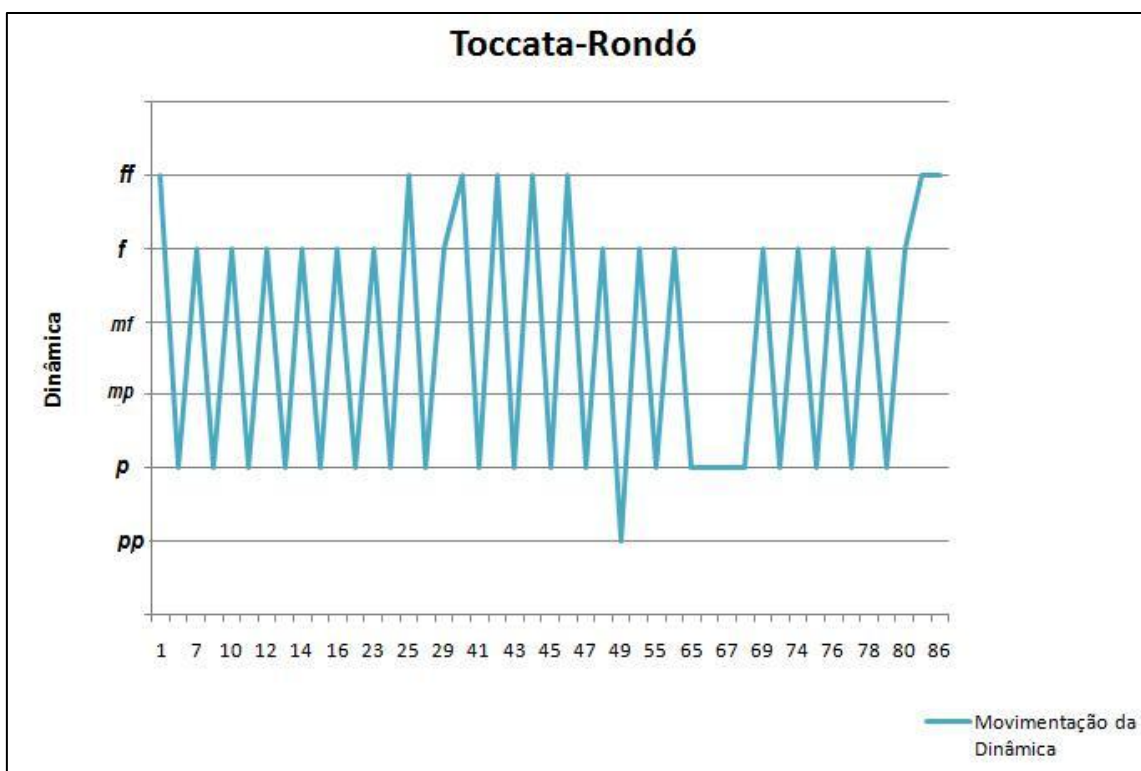


Gráfico 4: Movimentação da dinâmica na Toccata Rondó

As indicações das secções A, A' e A'' são similares, iniciam em *ff* e os movimentos cromáticos ascendentes iniciam em *p* e são acompanhados por *crescendo* a medida que o movimento decorre. A secção B inicia em *p*, com indicações de crescendos a medida que altera a textura (S4 a 8 C17 a 36).

A secção C está escrita em *pp* e permanece assim até ao *crescendo* no compasso 63, dois compassos antes do acorde de fá no compasso 65. A peça encerra em *ff* em toda a coda, cuja execução é favorecida pela textura cordal e pelas indicações de acentos nos últimos cinco compassos (S22 a 23 C84 a 90).

4.6. Redução Rítmica

A distribuição das frases⁹² no primeiro andamento obedece a seguinte estrutura.

⁹² A representação das frases e subfrases obedece os mesmos preceitos do terceiro andamento.

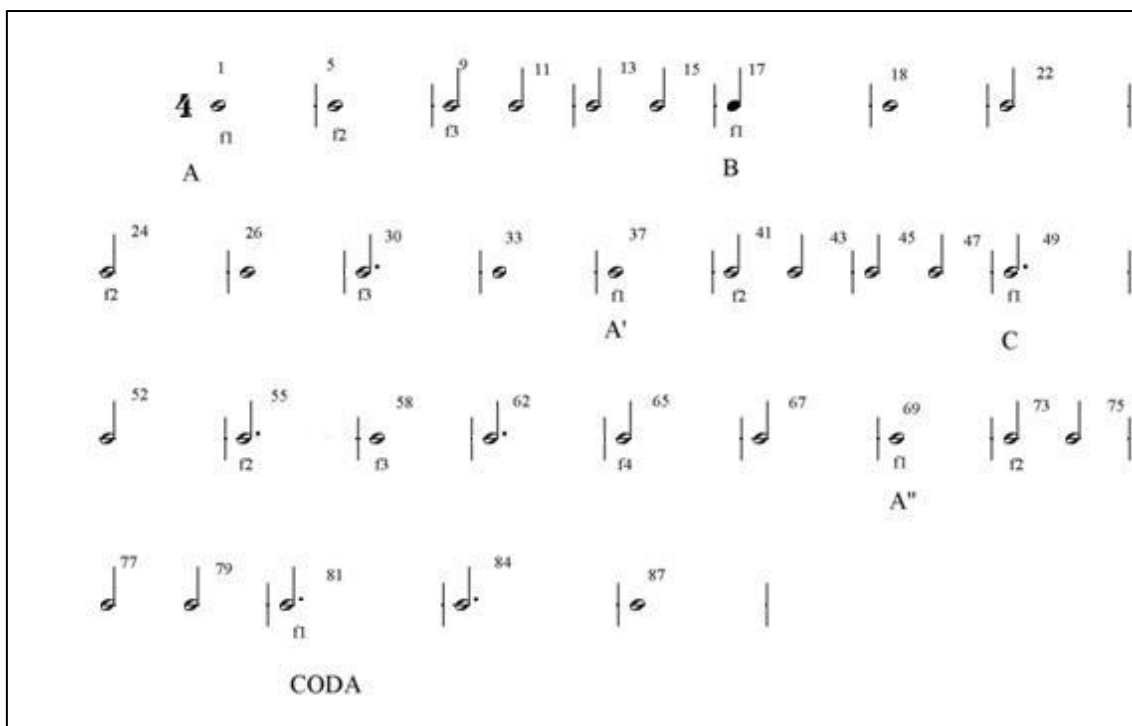


Figura 83: Redução Rítmica

As secções A, A' e A'' guardam semelhanças entre si, quanto a dimensão e ritmo de frases. O ritmo de frase é o mesmo em A' e A'', a única diferença com relação a A é a omissão da segunda frase de quatro compassos. A secção A é composta três frases, a primeira e a segunda de quatro compassos e a terceira de oito compassos, dividida em subfrases de dois compassos. As subfrases correspondem aos movimentos cromáticos no baixo em que são observadas as retracções e expansões rítmicas (S2 C4 a 5), estas frases são constantes em A, A' e A'', porém transpostas com modificação de fórmula de compasso.

A secção B está dividida em três grandes frases, formadas por subfrases de um a quatro compassos. É possível observar que a divisão das frases da secção B é pautada principalmente na mudança da rítmica e textura, uma vez que não há cadências e reiterações constantes da nota si, centro da presente secção.

A secção C é composta pela melodia acompanhada pelos arpejos. As três grandes frases desta secção são separadas pela mudança de polarização da nota si para ré e de ré novamente para si. A primeira frase (S11 e 12 C49 a 51) é dividida em duas subfrases, cada uma inicia com a repetição de uma determinada nota e encerra novamente na repetição da nota inicial.

A coda é composta por uma grande frase dividida em três subfrases. A primeira subfrase é formada por três compassos com acordes que progridem paralelamente pelo braço do instrumento (S21 e 22 C81 a 83). A segunda subfrase inicia no compasso 84 após

a pausa pontuada de colcheia no compasso 83. Aqui a rítmica da secção A retorna com indicações de acentos dada pelo compositor (S22 a 23 C84 a 88). A última subfrase é composta de três compassos com o retorno do centro em mi com o acorde de mi maior que encerra a peça (S23 C4 a 6)

4.7. Sugestões para execução e interpretação

Na secção A da Toccata (S1 a 4 C1 a 16) a distribuição dos acentos e maneira de executá-los será fundamental para a diferenciação das figuras e clareza do ritmo. Sugere-se que a primeira frase de quatro compassos seja executada utilizando o recurso do *rasgueado* para atingir a dinâmica indicada. Nos acordes que tiverem acentos indicados o movimento do rasgueado será mais amplo com objetivo de enfatizar o acento e diferenciar com relação aos outros tempos. Isto será feito para evidenciar os acentos em meio a massa sonora.

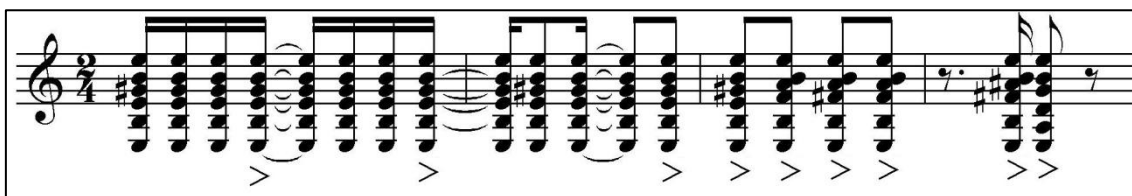


Figura 84: Compassos 1 a 4

Nos movimentos de retracção e expansão que iniciam no compasso 9 suger-se que seja acentuada a primeira semicolcheia de cada grupo. Isto diferenciará cada movimento com relação ao outro e naturalmente tornará mais clara cada fórmula de compasso em meio a frase.

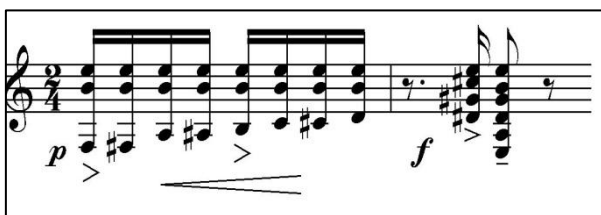


Figura V-78: Compassos 9 a 10

Na secção B (S4 a 8 C17 a 36) optou-se por tocar a nota pedal (si) solta, em virtude da ressonância resultante. A realização da melodia superior apenas na primeira corda é feita aproveitando a nota mi na primeira corda solta que facilita a clareza do fraseado uma vez que este inicia sempre nesta nota e segue em um movimento por salto a cada repetição.

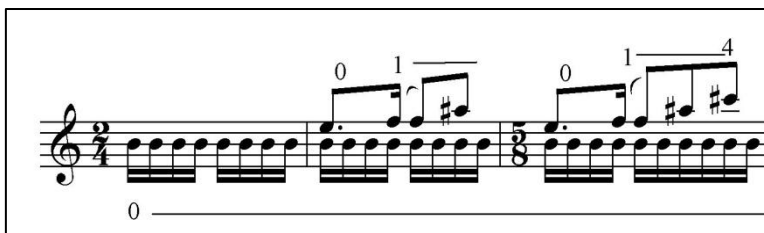


Figura 85: Digitação da mão esquerda - compassos 17 a 19

Em cada subfrase⁹³ é indicado um crescendo, que será feito sem maiores dificuldades se a intensidade for distribuída gradualment em cada acorde (S5 a 7 C22 a 29).

A secção A' (S8 a 10 C37 a 48) difere-se da secção A inicialmente pela anacruse. A digitação usada leva em conta que o intérprete preparará o acorde sol maior enquanto toca o sol# com o dedo 1 (S8 C2 e 3).

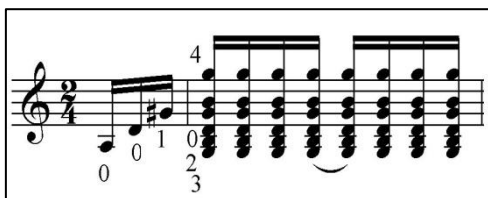


Figura 86: Digitação da mão esquerda - S8 C2 e 3

Os movimentos de expansão e retracção nesta secção exigem mudança de posição. A digitação da mão esquerda adoptada priorizou mantê-los na quinta e sexta corda, e condicionando a mudança de posição a mudança de grupo de semicolcheia (L9 a 10 C41 a 48).

Na secção C (S11 a 19 C49 a 68) retorna o padrão de escrita em que uma linha melódica é acompanhada por arpejos em cordas soltas. Basicamente a execução desta secção será melhor definida se a digitação tanto da mão direita quanto da mão esquerda estiverem claras para o *performer*. Optou-se basicamente por m-i-p na mão direita com uso de toque apoiado nas notas que não estiverem em corda solta. Quanto a mão esquerda, foi adoptada uma digitação que mantivesse as notas repetidas soltas (si, sol, ré) em virtude da ressonância que favorecerá na percepção das polarizações.

⁹³ Ver capítulo V-4.6: redução rítmica

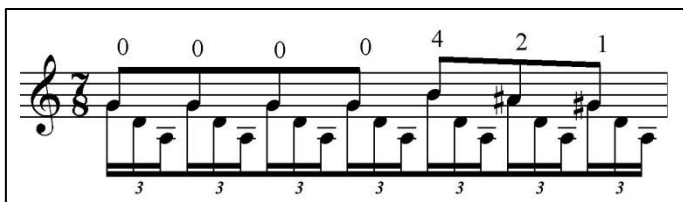


Figura 87: Digitação da mão esquerda - compassos 49

No final da secção C (S17 a 19 C65 a 68) a escrita é alterada pelos acordes. O rasgueado indicado é feito apenas com o dedo polegar com o cuidado de não ocultar o movimento melódico na voz superior.

A peça encerra com a secção A'' (S19 a 21 C.69 a 80) e Coda (S21 a 23 C81 a 90). Para execução de A'' serão adoptados os preceitos de digitação da mão esquerda da secção A' uma vez que envolvem mudanças de posição. Na coda será apoiada apenas as colcheias pontuadas da melodia da voz superior para enfatizar o contratempo (S21 e 22 C81 a 83). A última subfrase (S22 e 23 C84 a 90) retorna os acordes com rasgueado, que utilizaram os procedimentos de acentuação da primeira frase da secção A.

VI. Conclusão

A utilização da análise musical no processo de preparação da *performance* é assunto constantemente abordado em diversas publicações especializadas. Entretanto a compreensão do verdadeiro papel desta dentro deste processo está diretamente relacionada à habilidade do intérprete na percepção de fenômenos estruturais que compõem a totalidade do discurso musical.

Ao debruçar-se sobre o processo de construção da *performance* da Sonata nº1 conscientemente baseada no roteiro sugerido por John Rink, no Artigo *Analises and (or) Performance*, este estudo deparou-se com dificuldades iniciais, tais como transportar as idéias propostas pelo autor inicialmente voltadas ao repertório clássico-romântico a música transtonal.

A primeira questão a ser respondida era como seria o processo de preparação de uma obra baseado em um roteiro de análise tradicional, que buscava identificar movimentos tonais comuns com frases regulares em uma obra transtonal, que evitava cadências que conseqüentemente dificultavam a visibilidade da extensão de frases e secções.

A segunda questão despertou durante a redação deste trabalho e consistia em entender de que forma um estudo que visava por em prática idéias de autor em uma obra que já fora objeto de estudo em outra dissertação⁹⁴ poderia responder a uma questão que envolvia tantas controversas apontadas em outros textos⁹⁵

Durante o processo de preparação da *Sonata nº1* foi possível perceber obstáculos a serem ultrapassados típicos de uma obra relativamente extensa com quatro andamentos. Estas dificuldades consistiam na diferenciação de carácter entre secções e andamentos, memorização e execução da obra inteira, resultado da falta de conhecimentos do texto musical, e de como projectá-lo durante a *performance*.

A dificuldade na diferenciação entre carácter e andamentos poderia ser resolvida observando as indicações dadas pelo compositor, mas estas não nos dão uma resposta definitiva com um simples *allegro* ou *ritardando*, é a nossa compreensão das relações e proporções entre elas que vão materializa-las de maneira coerente durante a *performance*.

⁹⁴ A dissertação aqui citada é “A obra para violão de Almeida Prado”, defendida em 2007 na Universidade Estadual de Campinas por Fábio Scardueli.

⁹⁵ Ver capítulo II-1: Análise para *performers*.

Paralelo a isso estava a dificuldade em memorizar e executar a obra, mas isso só seria possível com a compreensão do texto. A partir deste momento ficava clara a necessidade de um roteiro que guiasse o estudo.

Estas considerações apontadas até agora acompanharam este trabalho desde o início de sua formulação. Inicialmente estas reflexões somavam com o próprio trabalho de resolver dificuldades técnicas apresentadas na obra em sua execução à guitarra, uma vez que estava compreendido que um dos factores para a clareza da execução viria da compreensão da distribuição dos eventos durante a *performance*. Entretanto a necessidade do *performer* em fazer com que a sua execução traduza o máximo possível a realidade vista por ele dentro da obra parecia não encontrar todo o amparo necessário a partir do roteiro.

Neste momento especificamente ficava claro a importância do conhecimento da tradição em que estava inserida a *Sonata n.º1*, a formação do compositor e do estudo já realizado de sua obra. A bibliografia de apoio alargou as impressões iniciais a respeito do idiomatismo da *Sonata n.º1* para toda a obra para guitarra solo de Almeida Prado. Os acordes que não eram alcançados por resoluções tradicionais e o aparentemente atonalismo passavam a ser melhor compreendidos.

O cruzamento das informações colhidas no processo de fundamentação teórica, possibilitaram descobrir a produção de um compositor, que embora não fosse guitarrista demonstrava ter conhecimento do idiomatismo do instrumento⁹⁶, explicitado na utilização de recursos específicos da escrita guitarrística, tais como:

- Sequências de acordes paralelos na transição do primeiro andamento;

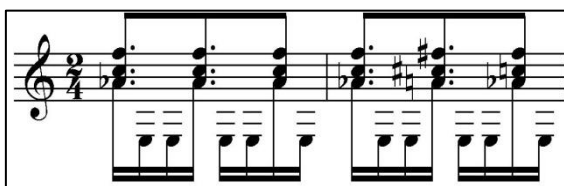


Figura 88: Vigoroso - Compassos 44 e 45

- No uso de cordas soltas no acompanhamento de melodias na reexposição do primeiro andamento;

⁹⁶ Ver capítulo III-5: Produção para guitarra



Figura 89: Vigoroso - Compassos 122 a 126

- No contraponto implícito na secção A do segundo andamento;

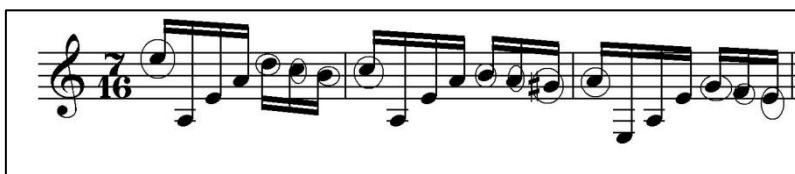


Figura 90: Chorinho - Compassos 44 e 45

- Na melodia acompanhada por arpejos em cordas soltas no terceiro andamento;

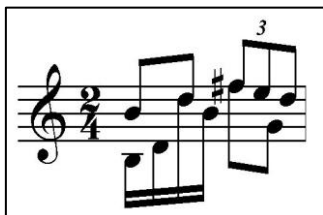


Figura 91: Cantiga – motivo b

- Nos rasgueados do quarto andamento.

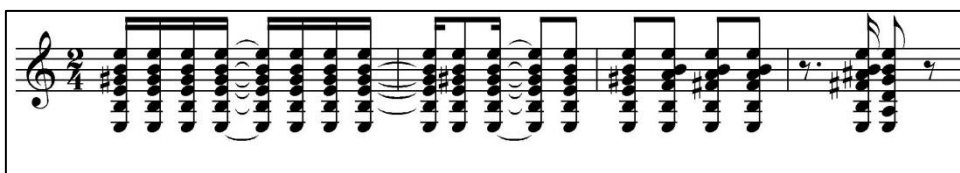


Figura 92: Toccata – Rondó - Compassos 1 a 4

Os recursos que caracterizam o transtionalismo estão tratados harmoniosamente ao idiomatismo da guitarra. Isto é observado nas repetições de notas que estabelecem as polarizações, como no motivo a do primeiro andamento (Figura 95). A escolha destas correspondem a notas que são possíveis de se realizar em cordas soltas da guitarra, o que acaba por favorecer a ressonância.

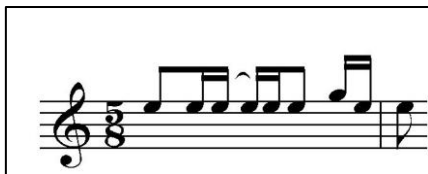


Figura 93: Vigoroso – motivo a

- Nos movimentos cromáticos melódicos e harmônicos que se sucedem por grande parte da extensão do braço da guitarra,

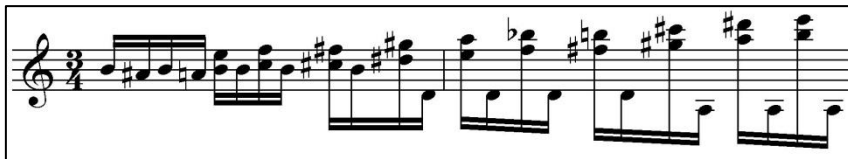


Figura 94: Vigoroso – Movimentos cromáticos: melódicos e harmônicos

- Nos acordes transtonais paralelos do tema B do primeiro andamento, escritos em uma região que favorece sua execução em posições mais cómodas para mão esquerda.

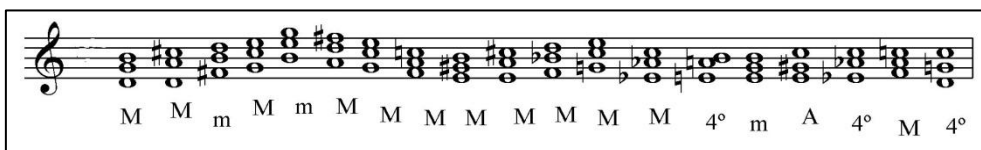


Figura 95: Vigoroso – acordes do tema B (compassos 25 a 35)

Outros recursos evidenciados na Sonata nº1 apontam para um período específico da produção do compositor, respectivamente a fase pós-moderna, na qual a fusão dos seguintes elementos: utilização da rítmica tradicional do choro no segundo andamento.

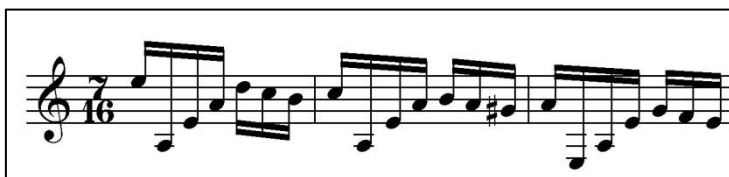


Figura 96: Chorinho - compassos 1 e 3

As revisitações as formas tradicionais, na forma do primeiro e do quarto andamento, o uso de modos no terceiro andamento, o tonalismo nos acordes que encerram o primeiro e o quarto andamento e nas repetições de nota que definem as polarizações.

Foram observadas também: citações e colagens de sua própria obra ou de outros compositores, como por exemplo no primeiro andamento, cujo motivo a deriva de uma

célula do primeiro andamento do concerto para guitarra e pequena orquestra de Heitor Villa Lobos e no terceiro andamento, em que o motivo a foi extraído da *Cantiga de Amor*.

Todas estas características consequentemente esclareceram a questão referente a trajetória de Almeida Prado e de como esta influenciou na escrita da *Sonata nº1*. O esclarecimento quanto a trajetória do compositor veio da busca pela elucidação da actual situação da pesquisa de sua obra. Neste sentido foram encontradas as respostas nas pesquisas já existentes com entrevistas feitas com o compositor em diferentes períodos.

A partir disto a aplicação do roteiro de John Rink foi um passo consciente dado em direcção a uma interpretação com argumentos suficientemente fortes para justificar a *performance*. Este não veio como solução para resolução de problemas puramente técnicos, que são tratados de acordo com a experiência enquanto instrumentista de cada intérprete. O roteiro de John Rink possibilitou criar uma espécie mapa mental que guiou na articulação das informações do texto musical dentro da situação de *performance*. A habilidade decorrente do exercício correcto da análise premia a quem o faz com dados que se bem utilizados e relacionados com experiência previa, poderão contribuir para seu crescimento.

Houve a necessidade entretanto de adequar determinadas indicações dadas no roteiro de análise descrito pelo autor na *Sonata nº1*. Estas adequações foram feitas basicamente em virtude do tratamento harmónico e nas reduções rítmicas com divisão das frases em subfrases, principalmente no primeiro, terceiro e quarto andamento,⁹⁷ nos quais houve uma necessidade de estender a observação para além das principais cadências.

No primeiro e no quarto andamento foram especificados os centros tonais utilizados para fundamentar a divisão da estrutura formal. Determinados procedimentos tais como: movimentos cromáticos, expansão rítmica, retracção rítmica e acordes transtonais paralelos foram tratados neste trabalho a fim de conduzir o entendimento das frases e auxiliar nas escolhas de interpretação e execução.

No terceiro andamento também o tratamento harmónico foi focado, em virtude da quantidade de modos utilizados em um mesmo centro. A percepção desta alternância de modos possibilitou esclarecer o fraseado e guiou a redução rítmica.

Não espera-se que este trabalho substitua ou ponha em causa informações e trabalhos já existentes, espera-se sim que tenha sido um exemplo de racionalização e descrição do exercício do ato de projetar durante a *performance* a música que inicialmente reside na mente de quem a faz. O roteiro de análise surge como uma possibilidade de

⁹⁷ Ver capítulo V: Análise da *Sonata nº1*

conexão entre a informação inserida no papel e o imaginário mental de quem almeja realizá-la.

É claramente perceptível que as afirmações de Dunsby,⁹⁸ que diferencia a capacidade de explicar a estrutura da música da capacidade de comunicá-la fazem sentido. O que ocorre é que a análise é parte presente no desenvolvimento de ambas as capacidades, só que de forma diferente. O *performer* precisa de meios que o possibilite criar um roteiro para organizar os eventos existentes na música. O fato de conhecer esta estrutura pode ser útil para compreender o texto, no entanto o aprofundamento da interpretação analítica, que é demandada na preparação de uma certa obra são relativos a obra em questão, como se referiu Östersjö.

⁹⁸ Ver capítulo II-1: Análise para *performers*

Referências Bibliográficas

- Albrecht, Cíntia (2006). *Um estudo das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando sua performance*. (Dissertação de mestrado) Campinas: Universidade estadual de campinas.
- Borém, Fausto (2000). “Entre a arte e a ciência: reflexão sobre a pesquisa em Performance musical” in *1º seminário nacional de pesquisa em performance musical*, 1, 2000. Belo Horizonte: UFMG, 2000, (pp.142-148).
- Benetti, Alfonso (2007). *Comunicação Estrutural e Comunicação emocional nas Variações sobre um tema nordestino de Almeida Prado*. (Dissertação de mestrado) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Carlevaro, Abel (1979) *La exposición de la teoria instrumental*. Montevideo, Uruguai: Ricordi.
- Carvalho, José Paulo Torres Vaz (2005) *Pensamento Polifônico na didáctica da guitarra: século XVII ao século XX*. (Tese de doutorado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Chin, Kelly Silva (2009). *Uma abordagem analítica da Chacona, Recitativo e Fuga (2005) de Almeida Prado e sua relação com três outras obras*. (Dissertação de mestrado) Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul.
- Dunsby, Jonathan (1998) *Guest Editorial: performance analysis of music*. Cambridge: Cambridge university Press.
- Henrique, Luís (2007). *Acústica musical*. Lisboa: FCG.
- Lester, Joel (1995) “Performance and Analysis: interaction and interpretation”. in Rink, John (ed.), *The practice of Performance: Studies in Music interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mariz, Vasco (2000) *História da música no Brasil*. Quinta edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- Moreira, Adriana Lopes da Cunha (2002). *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: Análise musical*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- Neto, Moacir Teixeira (1995). *Música brasileira contemporânea para violão*. Vitória: Gráfica e editora A1
- Neves, José Maria (1984). *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi brasileira
- Prado, José Antônio de Almeida (1985) *Cartas celeste: Uma uranografia Sonora geradora de novos processos composicionais*. (Tese de doutorado). Campinas: Universidade estadual de Campinas.
- Rocha, J. C. (2005). “Entrevista com o compositor Almeida prado sobre sua coleção de poesilúdios para piano solo” in *Per musi, Revista académica de música*, nº (11) (pp. 136 p, jan-jun).

Scarduegli, Fábio (2007). *A obra para violão solo de Almeida Prado*. (Dissertação de mestrado) Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Schoenberg, Arnold (1967). *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber and Faber

Östersjö, Stefan. (2008) *Shut up 'N' Play-Negotiating the musical work*. Suécia: Lund University

Rothstein, Willian. (1995) "Analysis and the act of performance". in Rink, John. (ed.) *The practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press (pp. 217-241)

_____. *Phrase Rhythm in tonal music*. Nova York: Schirmer Books

Rink, John. (2003) "Analysis and (or?) performance". in Rink, John. (ed.). *Performance Practice: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press (pp. 55 – 80)

_____. (1990) *Musical Structure and Performance, en Music Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press

Schmalfeldt, Janet (1989) "On the relation of analysis to performance: Beethoven's "bagatelles" op. 126, nos. 2 and 5" in *Journal of music theory*, vol. (29) (pp. 1 – 31).

Smith, Joseph (1986). *Schoenberg and his circle: A viennese Portrait*. London: Schirmer books, Collier Mcmillan

Yansen. Carlos Alberto Silva (2005). *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnicos-interpretativos*. (Dissertação de mestrado) Campinas: Universidade Estadual de campinas.

Zanon, Fábio (2003) *O violão com Fábio Zanon*. Acedido em 20 de janeiro de 2010 em: vcfz.blogspot.com

ANEXO

A Dagoberto Linhares
SONATE Nr.1
 Für Gitarre

3

Edited by / Herausgegeben von
 Fábio Shiro Monteiro

1

Almeida Prado
 (1981)

Vigoroso (♩=88 - 92)

1

motivo a

motivo a1

motivo a2

motivo a3

exposição

tema: A

centro: Mi

2

motivo a4

3

expansão rítmica

motivo a5

4

expansão rítmica

movimentos cromáticos melódicos

movimentos
cromáticos
melódicos

movimentos
cromáticos
melódicos

tema: B

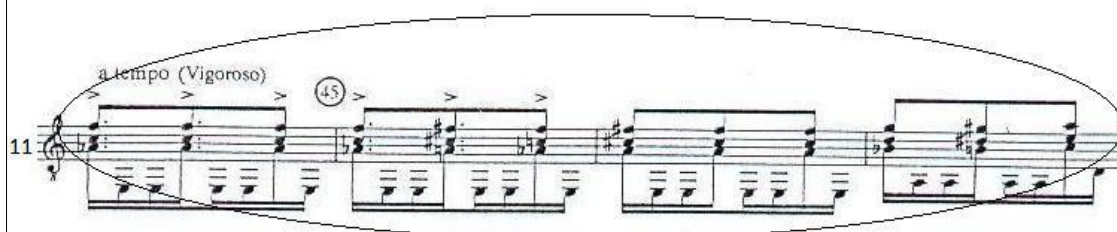
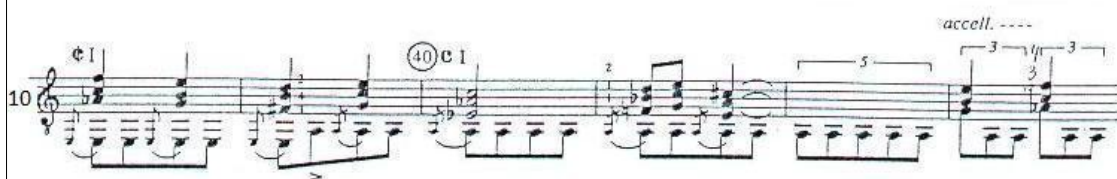
centro: Lá

25 Cantando!

motivo b

saudoso!

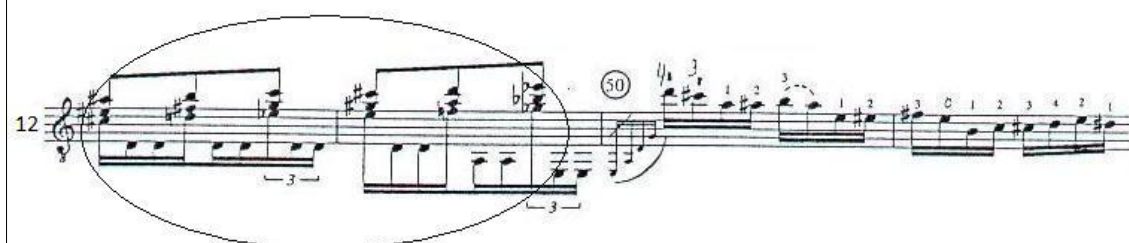
30



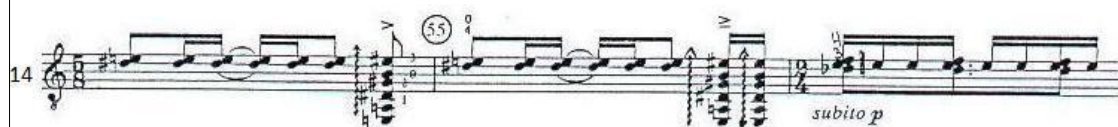
transição

centro: indefinido

movimentos
cromáticos
harmônicos



movimentos
cromáticos
harmônicos



desenvolvimento

tema: A

centro: Mi



17 $\textcircled{65}$ *subito*

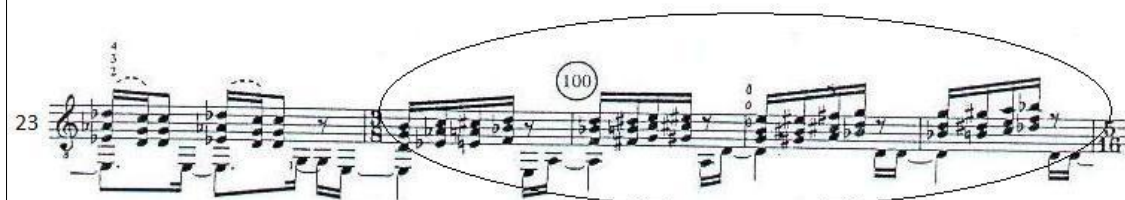
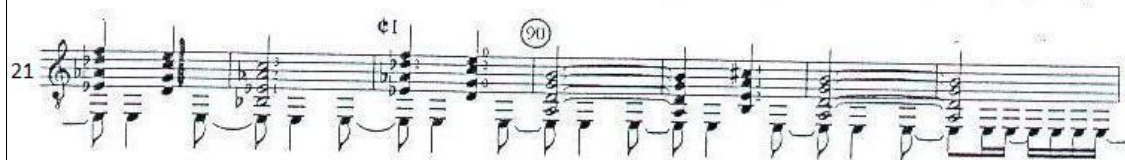
18 $\textcircled{70}$ Cantante! Sonoro!

tema: B

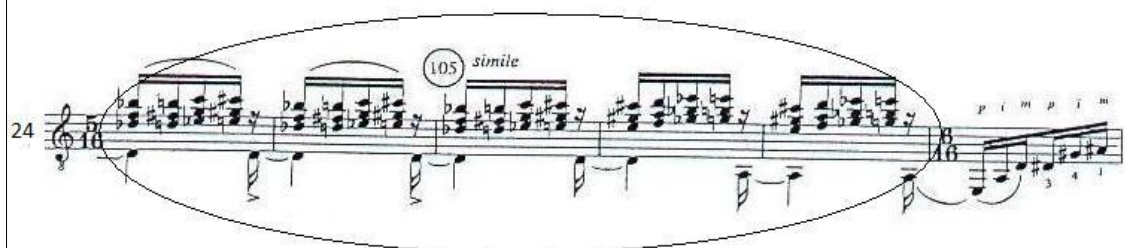
centro: Lá

19 $\textcircled{75}$ \phi VI \phi IX \phi VII \phi VI \phi IV \phi VI \phi V \phi IV $\textcircled{80}$ \phi II \phi I

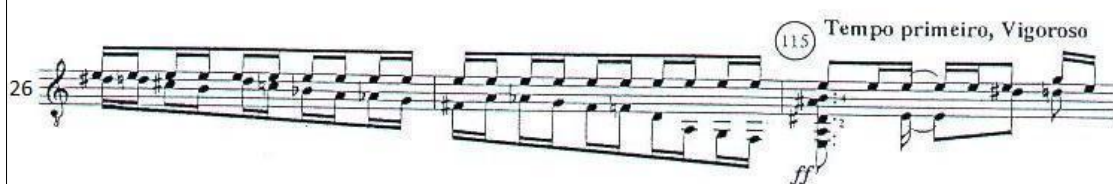
20 $\textcircled{85}$ \phi II



movimentos
cromáticos
harmónicos



movimentos
cromáticos
harmónicos



reexposição

tema: B

centro: Mi



29

125

ff

retracção

ritmica

30

136

p

Menos, saudosos

pp

retracção

ritmica

tema: B

centro: Mi

31

135

p

cantando!

32

145



coda

centro: indefinido



II

Interludio (chorinho)

Gracioso, com humor

1

motivo a

secção: A

subsecção: a

melodia secção A

tonalidade: lá maior

textura: polifónica

2

a1

a2

sexta napo.

3

motivo b

coda

4

secção: B

subsecção b

tonalidade: lá menor

textura harmónica

5

6

7

20

25

30

Φ IV

Φ V

VII (harm)

f

coda

textura polifónica

b1

b2

D.C.

III Cantiga

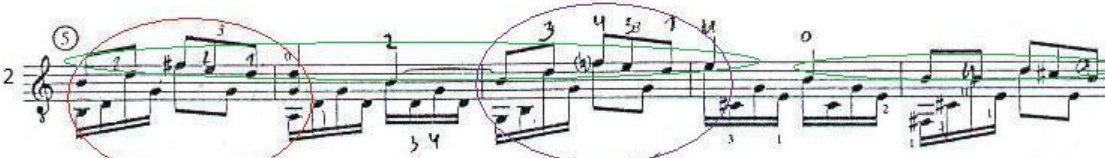
Calmo, com simplicidade

1 
 introdução
 melodia introdução
 secção: A
 subsecção: a

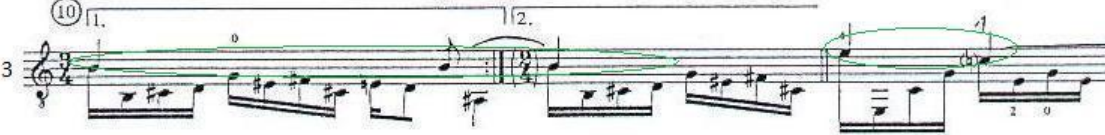
melodia tema A

centro: sol


modo: Lídio

2 
 motivo a

modo: mixolídio

3 
 subsecção: a'
 centro: dó

modo: lídio

4 
 subsecção: a'
 centro: dó

melodia tema A

5

centro: sol

modo: mixolídio

melodia transição

6

subsecção: transição

centro: indefinido

modo: indefinido

7

viola caipira

8

secção: B motivo b

subsecção: b

centro: sol

modo: jônio modo: eólio modo: jônio

30

35

subsecção: b'

coda secção B

modo: eólio

modo: jónio

cantando

secção: A'

subsecção: a

Centro (melodia): Sol

Centro (acompanhamento): Mi

modo (melodia): lídio

modo melodia: mixolídio

modo (harmonia): eólio

subsecção: a'

centro: mi

modod: eólio

13

14

60

65

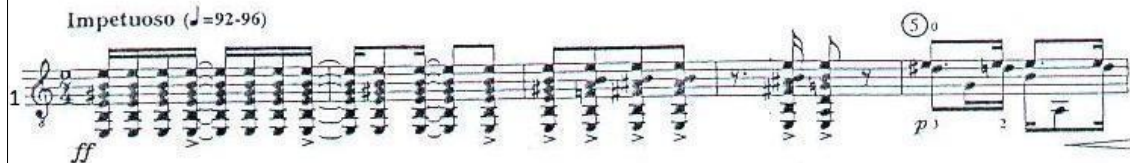
codetta secção B

centro: sol

modo: jónio

IV Toccata - Rondo

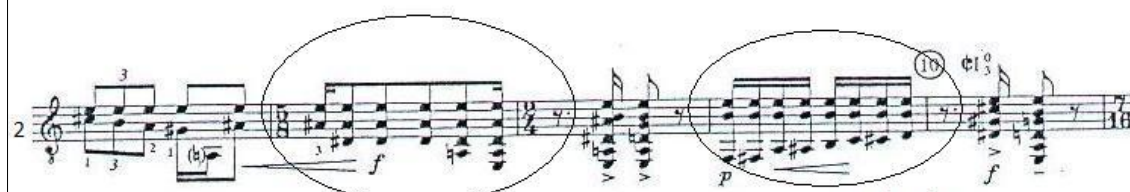
Impetuoso (♩=92-96)



secção: A

subsecção: a

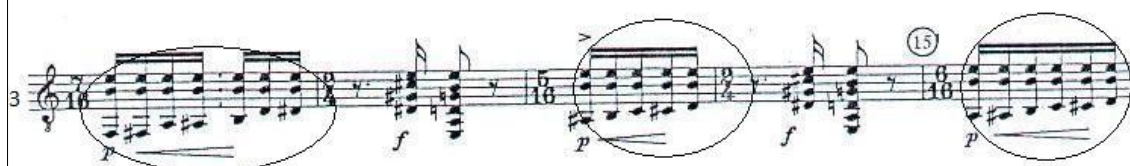
centro: Mi



expansão
harmónica

movimentos
cromáticos
melódicos

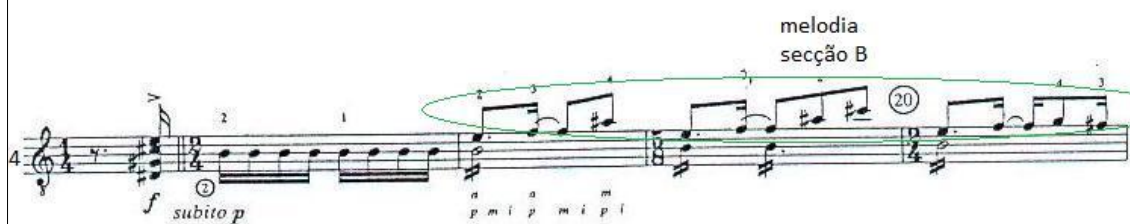
subsecção: a2



movimentos
cromáticos
melódicos

movimentos
cromáticos
melódicos

movimentos
cromáticos
melódicos



melodia
secção B

secção: B

expansão
harmónica

subsecção: b1

centro: Si

5

6

7

8

25

30

35

f

p

ff

f

ff

secção: A'

subsecção: a1'

centro: sol

9

movimentos cromáticos melódicos

movimentos cromáticos melódicos

10

movimentos cromáticos melódicos

movimentos cromáticos melódicos

11

subito *pp*

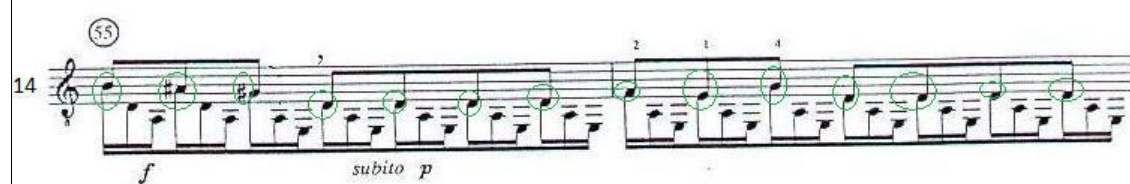
secção: C

subsecção: c1

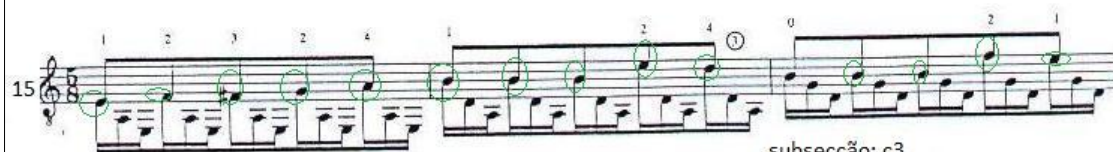
centro: Si

12

cresc.

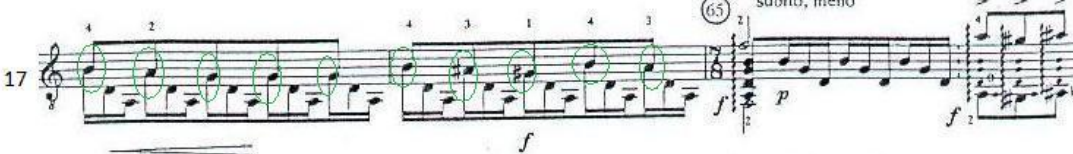



subsecção: c2
centro: Ré





subsecção: c3
centro: Si



17 

18 

19 

20 

secção: A''

subsecção: a1''

centro: fá

subsecção: a2''

movimentos
cromáticos
harmónicos

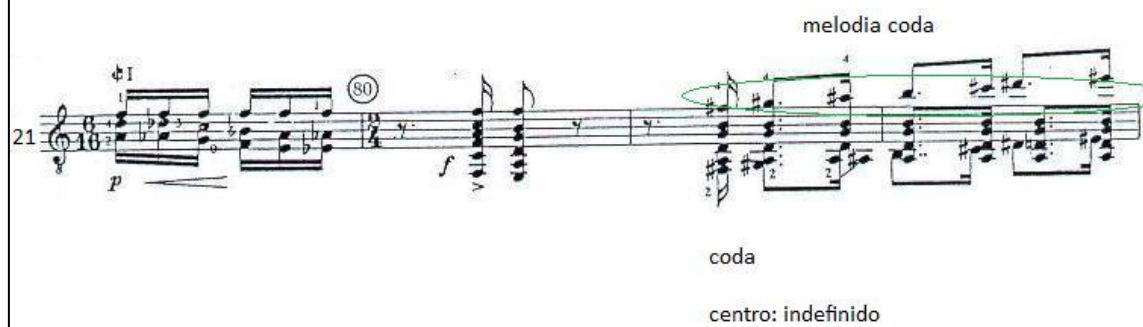
movimentos
cromáticos
harmónicos

melodia coda

21 ϕI p f (80)

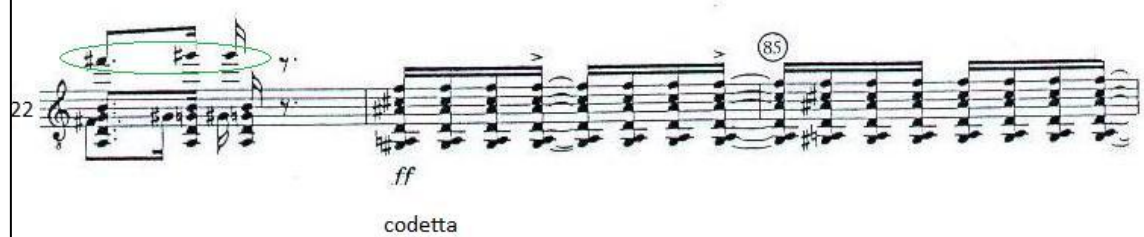
coda

centro: indefinido



22 ff (85)

codetta



23 ff (90)

Almeida Prado
25/02/81

